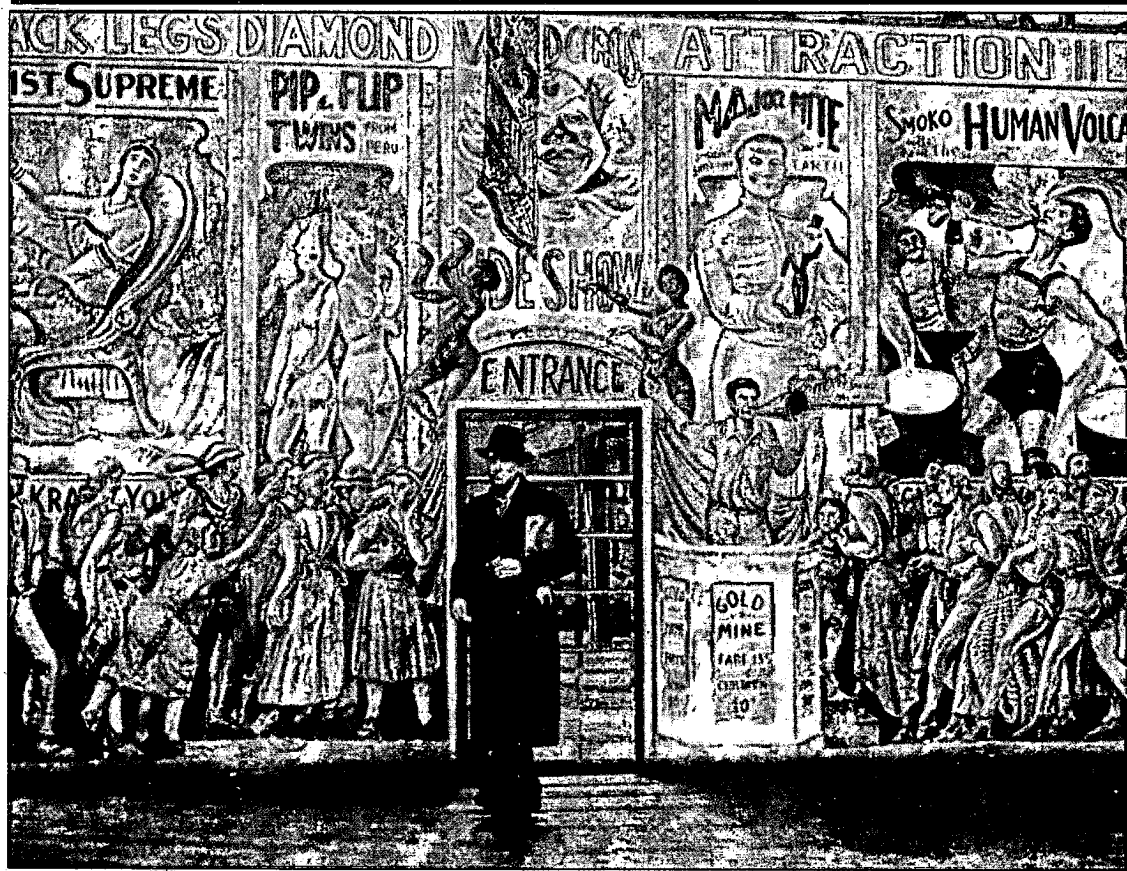
Rivista del Centro
Sperimentale
di Cinematografia

Bianco e Nero
Trimestrale
L. 8.000 (...)

Venezia '84: italiani in Mostra
Antonioni: perché abbiamo premiato Zanussi
I primi passi del cinema in Sicilia

IV

1984

Gremese Editore

RIVISTA DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

GREMESE EDITORE

direttore
Giovanni Grazzini, presidente del C.S.C.

vice direttore
Enrico Rossetti, vice presidente del C.S.C.

direttore responsabile
Ernesto G. Laura, direttore generale del C.S.C.

comitato di direzione
Filippo Maria De Sanctis
Giovanni Grazzini
Ernesto G. Laura
Lino Micciché
Enrico Rossetti
Mario Verdone

collaboratore editoriale
Luigi Panichelli

copertina
progetto grafico di
Franco Maria Ricci

fotocomposizione
Photosistem - Roma

stampa
Servostampa - Roma

Bianco e Nero
periodico trimestrale
a. XLV, n. 4 - ottobre/dicembre 1984
autorizzazione del Trib. di Roma
n. 5752 del 24 giugno 1960

direzione e redazione
C.S.C., via Tuscolana 1524 - 00173 Roma
tel. 7490046/7491980

abbonamento a 4 numeri
Italia lire 30.000, estero $ 30
pagamento a mezzo c/c postale N. 34663005 intestato a
GREMESE EDITORE s.r.l.
Via Virginia Agnelli 88 - 00151 Roma

In copertina: *C'era una volta in America,* di Sergio Leone

SOMMARIO

VENEZIA '84

7 *Perché abbiamo premiato Zanussi,* di Michelangelo Antonioni
9 *"Heimat": il film-evento,* di Pietro Pintus
11 *"Oltre le sbarre": con provocazione,* di Callisto Cosulich

ITALIANI IN MOSTRA

15 *"Kaos": la svolta dei Taviani,* di Bruno Torri
19 *"Carmen": i meriti di Rosi,* di Pietro Pintus
23 *"C'era una volta in America": Leone e la memoria,* di Piera Detassis
28 *"Il futuro è donna": quando Ferreri inciampa,* di Giorgio Tinazzi
32 *Avati, Comencini, Festa Campanile, Ledda, Risi, Squitieri, Vancini: sette storie di ieri,* di Giuseppe Ghigi
39 *Sezione "De Sica": qualche promessa e una prova matura,* di Leonardo Autera
44 *Sezione tv: frammenti di mercato,* di Enrico Ghezzi

SAGGI

49 *Il cinema delle origini in Sicilia,* di Nino Genovese
81 *Vedere, ascoltare: dalla storia alla preistoria,* di Mario Gallo

CORSIVI

94 *La riscoperta del bianco e nero,* di Giuseppe Turroni

NOTE

104 *Urbino: l'incertezza del testo,* di Enrico Magrelli

CINETECA

107 *"Terra di nessuno" di Mario Baffico,* di Francesco Callari

LIBRI

121 *Schede,* a cura di Stefania Parigi e Angela Prudenzi

LA POSTA

128 *Caro «Bianco e Nero»,* di Carlo Lizzani

131 CRONACHE DEL C.S.C.

136 NOTIZIE

142 SUMMARY

Krzysztof Zanussi mentre riceve il "Leone d'oro" da Michelangelo Antonioni per *L'anno del sole quieto*. In alto, Maja Komorowska e Scott Wilson nella scena finale del film

Perché abbiamo premiato Zanussi

Michelangelo Antonioni

La giuria di un festival prende generalmente le sue decisioni a porte chiuse. Accettando la presidenza della 41ª Mostra di Venezia, l'estate scorsa, avevo pensato di procedere invece a porte aperte. Mi spiego: dopo la visione di un film si sarebbe aperto una specie di processo durante il quale l'autore del film — eventualmente con i suoi collaboratori — avrebbe esposto quelle che erano state le sue intenzioni, le sue ragioni, il sentimento che aveva guidato il suo lavoro. È vero che la storia di un film non conta, ma non tanto la storia mi sembrava interessante conoscere quanto lo stato di coscienza dal quale l'autore era partito, da quali osservazioni o pensieri o intuizioni in generale. Mi viene in mente ciò che Bachtin diceva di Dostoiewskj: se non si considera che Dostoiewskj vedeva e pensava il suo mondo essenzialmente nello spazio e non nel tempo, non lo si può capire.
Ecco, era questo genere di cose che tutti, credo, avrebbero voluto sentir dire dagli autori delle opere in concorso. Che era poi un modo per indurli a parlare di cinema più sottilmente di quanto non siano soliti fare. Quest'anno gli autori non erano certamente dei Dostoiewskj e nemmeno dei Wim Wenders. Quando quest'ultimo parla di sé e dei suoi film lo fa sempre con molta acutezza.
Ad ogni modo la mia era un'idea che mancava di concretezza e pertanto cadde. E così ci trovammo dentro una saletta a discutere tra noi.
La decisione di premiare con il "Leone d'oro" il film *L'anno del sole quieto* di Zanussi è stata presa all'unanimità.
Perché Zanussi e non Resnais? Perché la giuria ritenne, a maggioranza, che *L'amour à mort* fosse una pura — purissima — esercitazione intellettuale, raggelata al punto da lasciare impassibili, vuoti di qualsiasi emozione. *L'anno del sole quieto* al contrario è un film che ha tutto, o quasi, quello che un film deve avere, a cominciare dal cosiddetto e banalissimo calore umano.
Certamente meno originale del Resnais, è però raccontato con una sincerità viscerale e immagini che trasudano sofferenza, la sofferenza di un popolo martoriato come quello polacco. Ed è un film più solido, con un inizio, un centro e una fine, in quest'ordine regolare, piaccia o non piaccia a Godard. E siccome i conflitti che vi sono narrati intercorrono tra un uomo e una donna di diversa nazionalità (l'uomo è addirittura americano, cioè di un paese che ha fatto della libertà il proprio culto fondamentale); oppure riguardano la donna e la di lei amatissima madre; o nascono dal sentimento dell'amore, nell'uomo, e da quello del dovere; con l'aggiunta di

nostalgia masochismo pietà e chi più ne ha più ne metta; così ci troviamo di fronte a un crogiolo pieno di quegli elementi di cui si nutrono solitamente i drammi popolari.

Aggiungo che la fotografia fortemente effettata fonde bene i suddetti elementi in un unico amalgama, e se il tono è un po' quello di un vecchio film espressionista tedesco non importa. In realtà è ben lontano dall'esserlo. L'impressione che se ne ha è che sia scaturito da un'Europa che sa molto bene quali sono i suoi confini, a est e a ovest. È insomma un'opera che esce dalla concretezza e dalla precisione del romanzo realista. Dietro quelle che potrebbero sembrare delle immagini fantasiose si rivelano avvenimenti reali, personaggi vivi, e vi si trovano echi della grande tradizione del cinema sovietico.

L'ispirazione letteraria russa è una preoccupazione morale. La stessa preoccupazione aleggia lungo il corso del racconto di Zanussi fondendogli forza e verità. Il tutto racchiuso in una struttura che rispetta i postulati essenziali del racconto filmico. Nessun tentativo di rinnovarli, ma anzi una volontà di attenersi a una stilistica datata. E la data è quella del tempo in cui si svolge l'azione.

Si può ancora dire che l'idea del film non sembra una formazione soggettiva, ossia non pare uscita dalla testa di Zanussi. È un fatto vivo: la guerra. Zanussi ha visto e rappresentato quell'idea valorizzandola e individualizzandola, dando al destino il peso e il posto che gli competeva. Tutto nel film è fissato dal destino. Ma è sempre *il* destino dei personaggi, non un destino cieco e fortuito, il *loro* destino.

Non vorrei aver dato l'impressione che ci troviamo di fronte a un capolavoro. Si tratta soltanto di un film messo a punto da una regia ammirevole. Da citare la sequenza della fossa comune, nella quale la macchina da presa si ferma quasi, impietrita da tanto orrore, e i personaggi si vanno l'un l'altro incontro con la massima discrezione, come se temessero, esibendo i loro sentimenti, di essere irrispettosi. E poi la sequenza finale, quel campo lunghissimo di Monument Valley, con il giro di valzer più ravvicinato, simboli di un'America felice, di un sogno irraggiungibile.

Pressappoco questo credo di aver detto ai miei colleghi giurati. Il loro accordo, come riferivo, è stato unanime.

Maja Komorowska e, in alto, Scott Wilson, protagonisti del film di Zanussi

Heimat: il film-evento

Pietro Pintus

Heimat, film-evento della Mostra e di cui si dà conto forzatamente in breve in questa nota (undici capitoli, e una durata complessiva di quindici ore e quaranta minuti), un'opera realizzata nell'arco di cinque anni, dovrebbe far meditare sul trasformismo in base al quale un film può diventare uno sceneggiato, uno special, un'edizione per la tv, contraendone o dilatandone la lunghezza. A questa pratica nefasta non riuscì a sfuggire nemmeno Bergman con *Fanny e Alexander,* tant'è che gli spettatori hanno potuto conoscere il vero film, nella sua completezza, soltanto attraverso l'edizione televisiva. *Heimat* di Edgar Reitz è immodificabile: cioè potrà essere visto in televisione diviso in cinque parti (e in due o quattro al cinema), ma non sarà ridotto a una sorta di compendio riassuntivo dell'originale. La sua lunghezza anomala va in parallelo con la struttura fuori della norma del racconto, che abbraccia un'epoca (1919-1982) seguendo gli eventi all'interno di un villaggio (un immaginario Schabbach, nello Hunsrück) e trasformando in Storia le microstorie di una famiglia.
L'altra grande novità del film di Reitz è l'impiego alternato, irregolare e a prima vista sconcertante, del bianco e nero e del colore. Se si eccettuano infatti gli interventi evocativi, o di improvvisa accensione, o di sottolineatura emotiva o addirittura di enucleazione all'interno di una stessa inquadratura (le prime bandiere rosse con la svastica, un mazzo di fiori scarlatti lanciati da un aereo), il colore si alterna a un bianco e nero che viene adoperato in tutta la sua gamma espressiva. L'emozione nasce dalla gradualità o perentorietà dei passaggi: che non corrispondono soltanto all'avvicendarsi, nella scrittura, di un *tondo,* di un *corsivo* o di un *neretto,* ma si traducono in un invito allo spettatore a osservare le stesse cose con occhio diverso e a non assuefarsi, brechtianamente, alla normalità del reale. Il passaggio avviene infatti spesso nel corpo stesso di una sequenza, con il recupero sovrano della verità del bianco e nero, più drammatico e tragico di ogni altro colore.
La Storia dunque s'incarna nel microcosmo di un villaggio. E già questa scelta — non la metropoli, non una grande famiglia — dà luogo a un'operazione liberatoria inconsueta, e non solo per la Germania che fu nazista. Lo scoprire, cioè, la specificità nazionale, lo "heimat" del titolo (patria, luogo natale, deposito ancestrale degli affetti, eccetera) in una accezione contadina e di villaggio, radicata nel tempo (uno dei membri della famiglia, piccolo antiquario per metà avventuriero, tenta di "ricostruire" l'odore che avevano i mobili nel 1865), fedele alle tradizioni (anche

se qualcuno è sempre pronto alla fuga), capace di assorbire, agglutinare ed espellere ben altri veleni, al di là del nazismo. È qualcosa di molto privato e occultato, e non solo rimosso, che viene alla luce: è certo il nazismo ordinario e quotidiano come lo aveva già visto Kotulla in *Da una vita tedesca*, ma è anche il viaggio a ritroso di Ulisse e il ritorno alla terra dell'austriaco Peter Handke dei suoi romanzi brevi, quasi che il riscoprire nelle ampolle di vetro custodite nella dispensa i vecchi balsami familiari possa ristabilire un ordine messo a soqquadro dalla ferocia dei tempi. Germania, lucida madre, ci dice il regista: sono le donne infatti a preservare e trasmettere, anche con dolore, i valori riposti nel reliquario della casa e dell'anima.

Non c'è nostalgia in Reitz, si badi bene, c'è semmai un tagliente e calmo discorrere delle cose accadute. Ma quando, come in un lampo, al momento della dichiarazione di guerra del '39, vediamo la matriarca Katharina Simon trascinare un carretto come una nuova Madre Coraggio (in un film che rifugge tuttavia da ogni simbolismo), sappiamo che dentro quell'arca miserabile che va verso il diluvio ci sono tutti i lasciti da consegnare agli eredi per arrivare a salvamento: la fierezza, la forza, la dignità e un grano di follia campagnola, ma anche — come è poi possibile ritrovare in ogni capitolo di *Heimat* — le fotografie da tramandare ai nipoti dei nipoti, il "vero Rosenthal", il "vero lino", il "vero damasco", l'aspro vino di prugne, la cuccuma del caffè, e le parole del dialetto con cui si dice del bere, dei mirtilli, dei lamponi e delle ciliegie. Sono i residuati di un piccolo mondo dissepolto in un grande film della memoria perenne: i nitidi contrassegni di una identità nazionale nella quale, nel bene e nel male, milioni e milioni di tedeschi — visto il successo del film — si sono riconosciuti con tremore ed emozione.

***Heimat* di Edgar Reitz**

Oltre le sbarre: con provocazione

Callisto Cosulich

Un tempo, quando ci si accostava a un'opera prima o seconda, si sapeva di andare incontro a un film imperfetto, magari rozzo, ma riscattato dalla tensione dell'autore, dal suo desiderio di esprimersi che talvolta si traduceva in un linguaggio inusitato, denso di promesse. C'era insomma il piacere di scoprire un autore nuovo che, nei casi migliori, s'intuiva avrebbe arricchito la sua cinematografia di nuovi stimoli, di nuove, originali proposte stilistiche. Ora le cose sono cambiate. Può darsi che quanto abbiamo detto avvenga ancora, ma il più delle volte ci si trova di fronte ad autori che nuovi sono solo per l'anagrafe cinematografica: autori che conoscono a menadito il mestiere del regista come i più scaltriti professionisti, che celano la loro personalità — se mai ce l'hanno — dietro prodotti impeccabili soprattutto nel riprodurre perfettamente il già visto, cioè gli stereotipi dei film di genere.
Questo perché il debutto nel cinema è divenuto quasi sempre una formalità. Spesso e volentieri i debuttanti hanno dietro alle spalle una lunga esperienza televisiva, non tanto nell'informazione televisiva (documentari, inchieste, riprese in diretta) quanto nella fiction che passa attraverso il piccolo schermo (serials, sceneggiati e telefilm). Arrivano al cinema perfettamente rodati, conoscono tutte le astuzie del mestiere, sanno essere violenti, sentimentali o semplicemente ruffiani a seconda delle circostanze. Hanno tutte le carte in regola per inserirsi nella logica della grande industria cinematografica. Talvolta si presentano addirittura con l'aria di chi vuole insegnare, anziché imparare, consapevoli come sono di provenire da un'industria ancor più grande e ormai più esperta nel determinare la domanda del pubblico, nell'assecondare le sue abitudini.
Il caso del regista israeliano Uri Barbash chè, con la sua opera seconda *Meachorei hasoragim* (Oltre le sbarre), ha trionfato senza troppa fatica alla "Settimana della critica" ottenendo, a suggello di questo trionfo, il Premio Fipresci, è a tale proposito esemplare. Barbash è un trentottenne che si è diplomato negli anni Sessanta alla London Film School; fa parte dal '73 dei quadri della televisione israeliana, per cui ha diretto ben 25 opere tra fiction e non fiction, molte delle quali sono state vendute a canali stranieri. Nel 1982 tenta il lungometraggio per grande schermo con un film *Oth kayin* (Marchiato dall'infamia), incentrato sull'odissea di un malato di mente che, dimesso dalla clinica psichiatrica, deve lottare duramente per reinserirsi nella società. Il film non ha successo e, leggendo le recensioni apparse a Tel Aviv, si può anche comprenderne il perché.

***Oltre le sbarre* di Uri Barbash**

Barbash in televisione si era distinto nel rappresentare drammi collettivi che concernevano l'intera società del suo paese. In *Oth kayin,* invece, opta per una vicenda squisitamente privata. Difatti l'unica parte del film che viene salvata è quella in cui il protagonista presta servizio militare, cioè quella in cui egli maggiormente si trova a contatto con la collettività. Lì, si legge nelle recensioni, Barbash sembra riacquistare come per incanto le qualità che aveva dimostrato nei suoi telefilm.

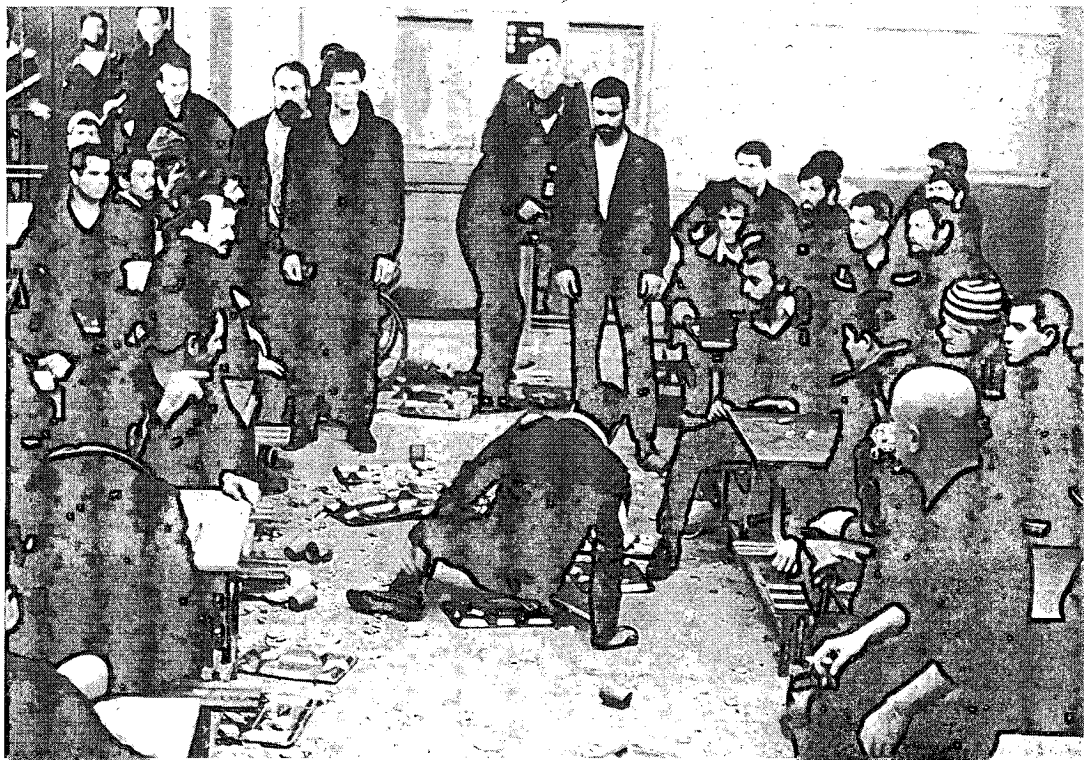
I modelli italiani e hollywoodiani

Barbash fa tesoro di queste osservazioni e ambienta il suo secondo film in un supercarcere, cioè in un "asylum", per dirla con Goffman, dove i fatti personali non possono che subordinarsi a quelli collettivi. E stavolta non fallisce l'obiettivo. Barbash, nel supercarcere, si muove a suo agio come un animale in un territorio completamente esplorato. Gli basta attenersi ai modelli hollywoodiani del cinema di prigione, da *The Big House* a *Escape from Alcatraz,* non ignorando certi film italiani quali *L'istruttoria è chiusa: dimentichi* e *Detenuto in attesa di giudizio,* con tutto il loro bagaglio obbligato di violenza, omosessualità, sadomasochismo, tossicomania, esercizio distorto e incontrollato del potere ("anarchico" lo definirebbe Pasolini, il Pasolini di *Salò).* Un bel campionario da cui Barbash sceglie fior da fiore componendo un perfetto film di genere.
Tuttavia Barbash si rende conto che il rispetto dei generi non è più sufficiente affinché un film emerga dalla media e s'imponga all'attenzione internazionale. E allora inserisce nella forma mille volte collaudata in tutti i suoi vani, financo negli interstizi, una materia che in termini astratti nuova non è (la coalizione dei detenuti contro la direzione del carcere), bensì lo diventa in concreto perché il supercarcere dove egli ha ambientato l'azione non è un supercarcere istituito in un paese qualsiasi del mondo, ma in Israele, cioè in un paese dove vivono due popoli, il dominante e il

dominato, il dominante, tornatovi da poco dopo una diaspora avvenuta quasi duemila anni fa, dopo sofferenze, umiliazioni, pogroms e genocidi che hanno condizionato profondamente la sua essenza e la sua immagine (cioè l'idea ben radicata che gli altri si son fatta di lui); il dominato che si sente espropriato del più elementare, primordiale dei diritti umani, quello territoriale, e a tale ingiustizia reagisce con tutti i mezzi, ivi compresi quelli terroristici.

Israeliani e palestinesi insieme

Nel microcosmo del supercarcere, dove sono custoditi israeliani (in prevalenza detenuti comuni) e palestinesi (nella loro totalità terroristi, quindi detenuti politici), i conflitti del mondo esterno si ripropongono in termini più radicali, alimentati da una convivenza ravvicinata che, specie agli israeliani, riesce insopportabile. La presenza nei due campi di due detenuti, dotati di una intelligenza superiore, ovviamente due detenuti politici, riuscirà a modificare il quadro della situazione, coalizzando la comunità dei custoditi contro la tirannia e la fellonia dei custodi. Un risultato a suo modo rivoluzionario, sognato indarno dal terrorismo nostrano, che in Israele acquista oltretutto un significato di più vasta portata, poiché non si tratta soltanto di indottrinare i detenuti comuni, farli partecipi di una causa politica, ma bisogna addirittura modificare i loro riflessi condizionati che li portano a individuare il nemico non nei carcerieri, bensì nei loro compagni di sventura.
Con molta accortezza Barbash non spinge la sua metafora sino agli estremi della rivolta: si ferma al momento della raggiunta solidarietà tra le due parti, con un finale di grande efficacia emotiva, dove i detenuti comuni israeliani, costretti dall'evidenza dei fatti a superare tutte le loro prevenzioni, tributano un applauso cadenzato all'*eroe* di parte palestinese. Il film

Oltre le sbarre

Oltre le sbarre

si chiude cioè su questa nota di speranza che allo spettatore non perfettamente edotto sul dibattito politico in Israele giunge del tutto inaspettata, se non addirittura provocatoria. In realtà l'auspicio finale coincide con i postulati di "Peace Now", il movimento minoritario al quale aderiscono i fratelli Barbash (Uri il regista e Benny lo sceneggiatore), cioè i due autori che hanno ideato e sceneggiato la vicenda, adoperandosi affinché il messaggio (brutta parola, ma qui inevitabile) risultasse ben chiaro.

Se provocazione c'è, essa va ricercata nella descrizione dei personaggi: una rappresentazione che contravviene clamorosamente alle immagini che si sono sedimentate nel comune spettatore. Gli ebrei, che l'iconografia tradizionale ama rappresentare o come vittime o come élite intellettuale o come borghesia minuta dedita a pacifici commerci, sono qui disegnati come dei bruti al cospetto dei quali gli ergastolani di Don Siegel in *Escape from Alcatraz* sembrano usciti dal collegio di Eton. Viceversa i palestinesi, che noi identifichiamo d'abitudine con il proletariato del Terzo Mondo, hanno in maggioranza l'aria di studenti o professori universitari, a seconda dell'età, appartengono cioè a un livello di civiltà superiore a quella dei loro compagni di carcere.

Il rovesciamento della tipologia tradizionale, si dirà, è ampiamente giustificato dalla qualifica che i due gruppi etnici assumono nella vicenda: detenuti comuni i primi, detenuti politici i secondi. Ma in un film come questo, rispettoso come pochi altri delle convenzioni del cinema di genere, le immagini finiscono per avere un discorso proprio, che si sviluppa parallelo a quello del copione, se il copione non intende rispettarlo. Visto sotto tale aspetto *Meachorei hasoragim* acquista una certa ambiguità. Viene quasi voglia di sottoporlo a una doppia lettura. Si tratta di una trasgressione controllata o incontrollata? Di un effetto voluto o involontario? Così, di primo acchito, non sapremmo rispondere.

Meachorei hasoragim
(Oltre le sbarre)

Israele, 1984. ***Regia:*** Uri Barbash. ***Soggetto e sceneggiatura:*** Benny Barbash, Eran Pries. ***Fotografia:*** (colore) Amnon Solomon. ***Montaggio:*** Tova Asher. ***Scenografia:*** Eitan Levy. ***Musica:*** Ilan Wirtzberg. ***Canzoni:*** Nurit Hirsh, Shimrit Or. ***Fonico:*** Shabtai Sarig. ***Interpreti:*** Arnon Zadock, Muhamad Bakri, Assi Dayan, Hillel Ne'eman, Rami Danon, Boaz Sharaaby, Adib Jahashan, Roberto Polack. ***Produttore:*** Rudy Cohen. ***Produzione:*** April Film con l'assistenza di The Israel Fund for the Promotion of Quality Films. ***Durata:*** 1 h 40 min. ***Distribuzione:*** PIC.

Kaos: la svolta dei Taviani

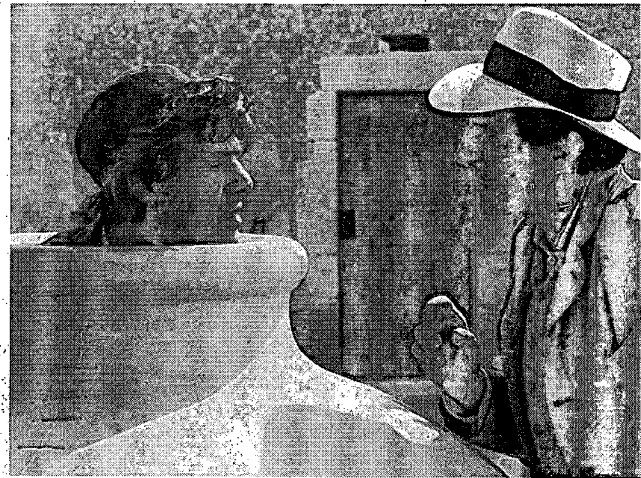
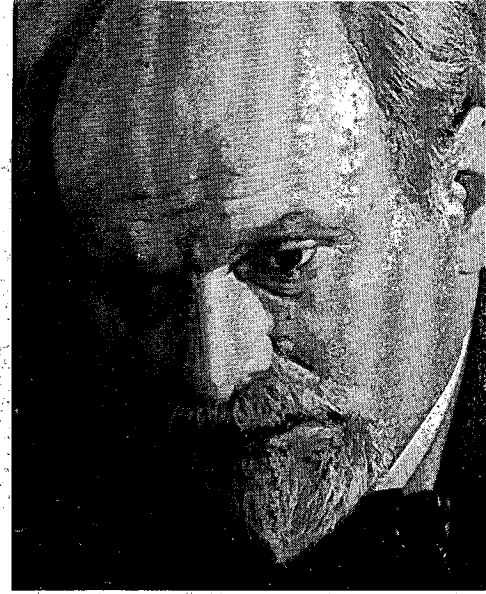
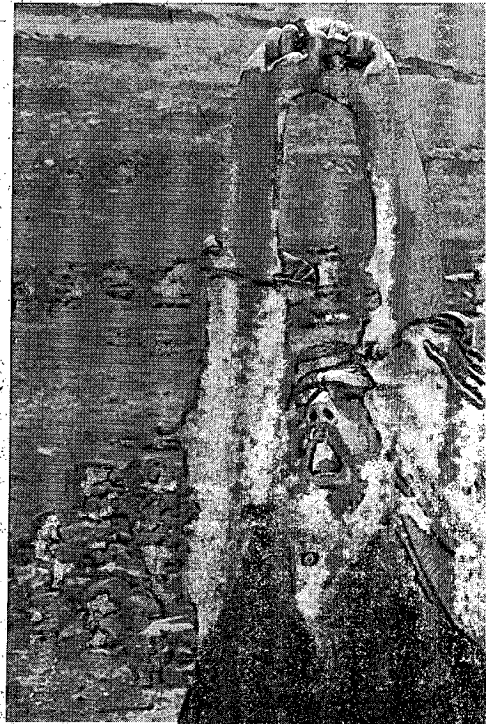
Bruno Torri

Con riferimento a un'annotazione autobiografica di Pirandello, i Taviani hanno intitolato, certo non casualmente, *Kaos*, dal greco antico, il loro ultimo film, confessando così una sollecitazione tematica e fornendo, al contempo, una delle chiavi di lettura. In *Kaos* i Taviani utilizzano liberamente sei novelle dello scrittore siciliano per raccontare (in un brevissimo prologo, in quattro episodi e in un epilogo) altrettante storie ambientate nella campagna isolana agli inizi del secolo: quel mondo contadino-dialettale che Pirandello aveva espresso con intima simpatia, accensione fantastica, fervore realistico, e quasi sempre senza l'atteggiamento critico-ironico con cui contrappuntava le sue rappresentazioni del mondo borghese e, specialmente, piccolo borghese. Ma perché i Taviani hanno scelto proprio quel Pirandello?
Le risposte che si trovano in *Kaos* rivelano un duplice ordine di ragioni. Nella fonte letteraria i Taviani hanno ravvisato, proprio come "materiali" da rielaborare («Pirandello è stato per noi un ottimo sceneggiatore»), l'immediatezza e la complessità dell'ambiente rurale, così caratterizzato dal forte legame che unisce l'uomo alla terra, così percorso da passioni violente e da impulsi oscuri, così ricco ancora di mistero e di meraviglioso. E questa realtà magmatica (questo caos, appunto) è stata vista e sentita dai Taviani come una congeniale possibilità — ecco l'altra ragione ispirativa — per dare libero corso alla sempre più accentuata vocazione affabulatoria, per assecondare "lo spirito del racconto" che, già presente nel loro ultimo film, *La notte di San Lorenzo*, è in *Kaos* il fattore dominante.
Nella versione dei Taviani ciò che viene definito "lo spirito del racconto", richiamando "l'impersonalità della narrazione" di cui parlava Cases a proposito di Thomas Mann, lascia anche trasparire la tendenza (verrebbe da dire: il piacere) a conferire alla realtà rappresentata una parvenza mitico-magica, in cui appaiono bruciati tutti i residui naturalistici, mentre i rimandi alla storia, pur confermandone la presenza e l'effettualità, la fanno apparire come evocazione leggendaria e la tengono su uno sfondo lontano. A rendere più praticabile questa scelta compositiva ha concorso, assieme alla particolare eccezionalità delle vicende (e spesso delle figure umane) raccontate, il paesaggio con cui esse fanno corpo: una Sicilia arcaica e solare, maestosa e affascinante, che ha permesso ai registi di manifestare uno sguardo contemplativo ma senza passività, capace quindi di evitare l'inerte descrittivismo per suggerire, invece, il senso profondo e incorruttibile della bellezza ambientale.

Con innocente crudeltà alcuni pastori giocano con un corvo maschio tirandogli le uova che l'animale stranamente covava, finché uno di loro decide di liberarlo dopo avergli legato al collo una campanella. A questa che fa da prologo seguono altre storie anch'esse trasparenti e, insieme, non prive di arcano. La prima di queste storie, "L'altro figlio", ha per protagonista una vecchia madre che, animata da una speranza tanto illusoria quanto incrollabile, continua ad attendere dopo 14 anni notizie dai due figli legittimi, emigrati in America, che egoisticamente l'hanno dimenticata; un altro figlio naturale, frutto della violenza subita da un feroce brigante che le aveva già ucciso il marito, nutre invece per lei amore e rispetto, ma la sua rassomiglianza fisica con il padre le impedisce di avvicinarlo. Il dolore, non rassegnato, derivante dall'abbandono e dal bisogno d'affetto sempre frustrato è il tema principale di "L'altro figlio", tema sviluppato in maniera coerente con toni di intensa drammaticità che rendono i personaggi, più che vittime di una situazione storica, incarnazioni di un destino tragico.
Anche sui personaggi del secondo episodio, "Mal di luna", sembra pesare una fatalità avversa, ma qui il racconto procede secondo una più misurata linea realistica, anche quando è calato in scene da horror film. "Mal di luna", che narrativamente fa perno su un caso di licantropismo, è forse il più perfetto degli episodi di *Kaos*: il più compatto a livello strutturale e il più limpido a livello espressivo. Ed è anche quello — assieme all'epilogo — che contiene più emozione e commozione, lasciandole affiorare dalla trama delle contrastanti relazioni che accomunano e oppongono i diversi personaggi, o meglio, le loro paure e i loro desideri. Il pregio maggiore di questo racconto "notturno" consiste nella spontanea autenticità con cui sono espressi il *biologico* (dato soprattutto come istinto sessuale) e l'*etico* (dato soprattutto come solidarietà umana e sensibilità pietistica) e il loro rapporto lacerante anche dentro i personaggi, che sono obbligati a scegliere tra il soddisfacimento di un impulso vitale e la rinuncia generosa. Attraverso "l'impersonalità della narrazione" i Taviani fanno trapelare che quest'ultima scelta non è soltanto l'accettazione di un imperativo morale che l'uomo tanto più segue quanto più si umanizza, ma è anch'essa conseguenza di una passione che ha radici nell'interiorità più remota dell'uomo stesso.
Molto diverso è il taglio narrativo del terzo episodio, "La giara", dove prevalgono gli accenti umoristici e farseschi che meglio servono a trattare, con giocosa facilità, un divertente conflitto di interesse risolto da una beffa, nonché a svolgere una satira, più benevola che corrosiva, dell'avidità. Invece nel quarto episodio, "Requiem", i Taviani raccontano, in chiave epica, una vicenda corale centrata sulle lotte di una piccola comunità contadina per avere un cimitero nel villaggio dove vive e lavora. A questa richiesta si oppone il proprietario delle terre, il quale ritiene che la legge (del latifondo) va anteposta alle istanze umane; ma questa intransigenza del potere padronale viene sconfitta dall'ostinazione e dall'astuzia del vecchio patriarca della comunità che punta sulla propria morte imminente per vincere la sfida[1].

---

[1] Lo stesso tema era stato toccato nel film *Terra di nessuno* di Mario Baffico. Confronta nel presente fascicolo pp. 107-120.

Kaos di Paolo e Vittorio Taviani. Sopra, l'episodio «Requiem»;
a destra, Omero Antonutti in «Colloquio»;
sotto a sinistra, Margherita Lozano in «L'altro figlio»;
sotto a destra, Franco Franchi e Ciccio Ingrassia in «La giara»

Omero Antonutti e Regina Bianchi in «Colloquio».
A destra, una scena di «Mal di luna»

L'epilogo, "Colloquio con la madre", è tale non solo perché conclude il film, ma anche perché indirettamente lo commenta o lo trascende. Protagonista di quest'ultimo racconto è lo stesso Pirandello che, in età già matura, si reca nella casa natale, dove incontra il fantasma della madre, alla quale confessa il suo malessere esistenziale. Per risposta ha la descrizione di un lontano ricordo — un viaggio, miticamente felice, a Malta della madre bambina — e alcune parole che gli valgono da viatico, come uomo e come scrittore. Per la sua raffinata "scrittura" cinematografica, "Colloquio con la madre" rappresenta un altro momento alto di *Kaos*, sia nelle più intimistiche parti dialogiche, sia nella visualizzazione, con immagini ariose e di grande forza suggestiva, del ricordo materno. Così che l'epilogo è, a un tempo, un risarcimento della memoria e l'attuazione di una poetica, quella implicitamente contenuta nelle parole, fatte proprie dai Taviani in tutto il film, pronunciate dalla madre: «Guarda le cose anche con gli occhi di quelli che non le vedono più! Ne avrai un rammarico, figlio, che te le renderà più sacre e più belle».
In *Kaos* la sostanziale unità degli intenti e della resa estetica non viene contraddetta, anzi, risulta avvalorata dalla pluralità degli spunti contenutistici e delle relative modalità espressive. Pur essendo ogni episodio pienamente autonomo e dotato di un proprio registro formale, tutti insieme sono riconducibili all'identico processo creativo — e di spettacolarizzazione —, diventando così parte di un unico "discorso" artistico, motivato dal gusto narrativo e dalla riconciliazione con quanto ne è oggetto. *Kaos* finisce quindi per avere la compostezza e la serenità dei classici, anche se racconta un mondo ancora troppo segnato dal male e dalla sofferenza, e dove i conflitti sembrano insanabili. Si può provare nostalgia per il cinema di ricerca e di rottura che in un'altra stagione facevano i Taviani; un cinema contraddistinto dalla tensione ideologico-politica e dal rischio stilistico; un cinema che non metteva ordine nel caos, bensì, per dirla con Adorno che in ciò vedeva il compito dell'arte contemporanea, «caos nell'ordine». Si può provare nostalgia perché è la stessa che si prova per quel clima culturale e morale che faceva nascere opere come *Sotto il segno dello Scorpione* e *San Michele aveva un gallo*.
Ma anche ora che il loro cinema appare più pacificato, più rispondente alla funzione compensatoria che l'arte positivamente può svolgere, è sempre possibile scorgervi la presa di posizione a favore dell'*umano* contro tutto ciò che lo depaupera. In questo è da vedere l'elemento di continuità di *Kaos*, che pure costituisce una svolta netta con tutta la precedente produzione dei Taviani.

Kaos

Italia, 1984. ***Regia***: Paolo e Vittorio Taviani. ***Sceneggiatura***: Paolo e Vittorio Taviani, liberamente ispirata a "Novelle per un anno" di Luigi Pirandello. ***Collaborazione alla sceneggiatura***: Tonino Guerra. ***Fotografia*** (colore): Giuseppe Lanci. ***Operatore***: Pino Di Biase. ***Riprese aeree***: Folco Quilici. ***Montaggio***: Roberto Perpignani. ***Scenografia***: Francesco Bronzi. ***Costumi***: Lina Nerli Taviani. ***Musica***: Nicola Piovani. ***Fonico***: Sandro Zanon. ***Interpreti***: episodio "L'altro figlio": Margherita Lozano; episodio "Mal di luna": Claudio Bigagli, Massimo Bonetti, Enrica Maria Modugno, Anna Malvica; episodio "La giara": Franco Franchi, Ciccio Ingrassia; episodio "Requiem": Biagio Barone, Salvatore Rossi, Franco Scaldati, Pasquale Spadola; episodio "Colloquio": Omero Antonutti, Regina Bianchi. ***Produttore***: Giuliani G. De Negri. ***Produzione***: Rai Radiotelevisione Italiana Rete 1 — Filmtre. ***Durata***: 3 h 8 min. ***Distribuzione***: DAC.

Carmen: i meriti di Rosi

Pietro Pintus

Non c'è molto da dire sullo pseudodibattito sollecitato dalla comparsa di alcuni film in cui la parola sembra dissolversi per far posto al gesto, alla pura azione o all'imperio della musica. Falso problema: il cinema oggi non distrugge la parola, non ritorna a chissà quali remote plaghe di silenzio, non fa sua la predizione dell'"Innominabile" di Beckett: «Quando se ne andranno, quando staranno zitti, si farà buio, nero, non un rumore». La *Carmen* di Rosi è semmai la dimostrazione del contrario: la glorificazione, in parallelo con la partitura musicale di Bizet, della sovranità della parola, cioè del bel libretto di Meilhac e Halévy (nella sua versione originaria francese, è ovvio, e al quale mise mano, e non superficialmente, lo stesso musicista).
Perché si sottolinea questo? Perché Rosi, tra gli altri meriti, ha quello di avere restituito a un esempio travolgente di melodramma atipico, con le sue commistioni di opera buffa e dramma, di operetta e tragedia, il suo grado più alto di intelligibilità non solo reintegrando i dialoghi al posto dei recitativi introdotti da Guiraud (e in tal senso trattando *Carmen* come una vera e propria commedia musicale), ma chiedendo agli interpreti uno sforzo assoluto di chiarezza: perché la parola si integrasse perfettamente alla musica senza venirne depauperata, e splendesse alta e nitida al pari delle note. Operazione, quest'ultima, che probabilmente poteva essere messa a segno soltanto da un non specialista, preoccupato dell'evidenza realistica del racconto piuttosto che "rapito" dalla sublime convenzione dell'opera.
Carmen è infatti un lavoro su commissione, ancorché splendido: il regista non lo avrebbe mai fatto se non ne fosse stato richiesto da Toscan du Plantier; e se a una *Carmen* aveva pensato, ai tempi di *Il momento della verità*, era semmai quella di Mérimée, protagonista Claudia Cardinale. E nessun precedente, nemmeno a teatro (si pensi alle regie di melodrammi di Visconti, Bolognini, Zeffirelli, Gregoretti...), ove si escluda la lontana collaborazione fornita a Ettore Giannini, sul palcoscenico prima e sul set poi, per *Carosello napoletano:* un'esperienza che deve tuttavia avere lasciato un segno in Francesco Rosi, autore molto attento a non disperdersi, a non dilapidare il proprio patrimonio inventivo (tredici film in ventotto anni, con una entrata in scena — *La sfida* — non più giovanissimo, a trentasei anni, di cui ben dodici di apprendistato dietro la macchina da presa). Opera di comando, dunque, ma non supina al testo e alla musica; di una fedeltà integrale e nel contempo personale e autonoma; storicamente ben precisata (la Spagna di Bizet e non quella di Mérimée), ma senza alterazioni e forzature (pensiamo quanto dovette costar caro a Losey il tener dietro nel suo *Don Giovanni* a

quell'impegnativo esergo gramsciano: «Il vecchio muore e il nuovo non può nascere; e in questo interregno si verificano i fenomeni morbosi più svariati»).
La scelta fondamentale è stata quella di adottare unicamente scenari naturali (Siviglia, Carmona, Ronda), sulle tracce del libro *L'Espagne* di Charles Davillier illustrato da Doré, e in base alla conoscenza che il regista ha ormai della Spagna (a parte *Il momento della verità,* Rosi vi fece un altro lungo sopralluogo alla vigilia di *C'era una volta,* che fu poi girato in Jugoslavia). Strutture scenografiche realistiche ma che — ed è questo uno dei fascini del film — sono come inventate, dislocate e trasposte in quinte, scene, fondali e anche in un sipario, si direbbe (se come tale s'intende il fotogramma fisso che "cala" al termine di ogni atto) di un gigantesco teatro naturale (entro il quale si mette in scena un'opera) che è appunto l'Andalusia di Rosi, splendida nel sole ma dai colori smorzati, grigi rosati e cilestrini — di grande intelligente adesione la fotografia di Pasqualino De Santis —, vista in un perenne avvio di tramonto, che è poi il lungo meriggio, con il suo diapason, la corrida: e gli ori, il sangue e i neri del crepuscolo. (Già qualche tempo fa Rosi aveva detto: «Da qualche anno cerco di avere una fotografia a colori che dia una maggiore presenza al nero, che cancelli un po' gli altri colori»).
Altro intervento decisivo è stato l'aver impiegato quasi sempre i cori in funzione descrittiva, e quindi fuori campo, per "raccontare" l'ambiente, la società del 1875: in tal senso l'esempio più perspicuo è la scena vivacissima e gremita di notazioni eloquenti in cui la macchina da presa penetra nell'interno della manifattura dei tabacchi, con Carmen che arrotola, infantile e spudorata, sulla coscia un sigaro: qui Rosi coniuga il gusto sensuale per l'immagine significante e l'osservazione precisa di uno status sociale.

La prima volta di Julia

E diciamo dunque di Carmen, di questa sorprendente e consapevole Julia Migenes Johnson che sembra mimare con invenzione tutta moderna l'indicazione questa volta di Mérimée: «Jamais singe n'avait fait de pareilles grimaces en dansant». Attrice mobilissima nella dinamica del volto e nella sovrana popolare gestualità — nonostante fosse per la prima volta davanti alla macchina da presa e interpretasse per la prima volta il ruolo di Carmen — oltreché cantante (ma si può ricordare che proprio Bizet aveva voluto per la "prima" una interprete, la Galli-Marié, che fosse soprattutto un'attrice), e pronta ad accendersi in figure stilizzate, in sinuosità di passi di danza.
E qui Rosi ha compiuto un'operazione di interpretazione filologica di grande risultato: ha chiesto ad Antonio Gades non di trasformare in alcuni momenti l'opera in un balletto, ma di apportare elementi coreografici tali da tradurre visivamente in spettacolo composito, multidimensionale, lo spartito di Bizet. Il momento magico è certamente quello della "fumée" (l'aspetto festevole, vitalistico della *Carmen,* condensazione di folclore popolare e impennata fantastica), quel quarto d'ora in cui il gioco mimico e l'ebbrezza di vivere dei gitani fioriscono sull'onda di una sorta di galop, sulle tracce di un valzer, infine in un accordo di tango per spegnersi in una domestica allusione al flamenco (quel battere di mani, quello schioccare di tacchi...), e questo senza perpetrare alcun tradimento del tessuto originale.

Julia Migenes-Johnson
e Placido Domingo
in *Carmen*
di Francesco Rosi

Quale Carmen dunque? Seduttrice sfrontata, insaziabile divoratrice d'amanti? O sul versante opposto, l'eroina portabandiera di un femminismo avantilettera? Niente di tutto questo. Se l'aspro erotismo zingaresco della Migenes Johnson è un contrassegno infuocato e avvolgente, la sua Carmen, depurata di ogni fatalismo manieristico, è un piccolo monumento alla gioia di vivere e, insieme, di libertà e dignità che ha la celebrazione nel suo andare alla morte, in sintonia con il toro assediato, nella piccola arena in cui parlando a Don José di sé in terza persona rivela stanchezza, fierezza e disperazione. E se l'amore per José è finito, basta, venga pure la morte («libre elle est née et libre elle mourra»).
Rosi, d'accordo con Tonino Guerra che ha collaborato alla sceneggiatura, ha intuito molto bene la specificità dei due rivoli sonori che s'intrecciano nell'opera, cioè il lato "opéra-comique léger" e le cadenze della tragedia, e li ha messi giustamente in rilievo nella sua regia, un poco fluidificandone i contrasti ma anche qui senza alcuna deformazione. Ma nella "prefazione" ha voluto evidenziare soprattutto con evidente parzialità ma, si può aggiungere, con genialità il lato funereo, l'ancestrale confluire di momenti perenni della cultura spagnola. Dopo l'iniziale paso doble (unico inserto esterno a Bizet) che ritma *au ralenti* la parabola di morte del toro (su Escamillo che infilza l'avversario comincia l'opera), alle immagini del toro — simbolo della virilità, emblema ispanico di coraggio e di morte — ha fatto seguire quelle notturne della processione della Settimana santa di Siviglia. Risplende smaltata e come impietrita nella sua astrazione, tra i ceri e le alte croci nere, la statua della Madonna che avanza, emblema sacro della femminilità, ma anche del sacrificio; e di un oscuro retaggio di superstizioni, dolori e paura, cui fanno da controcanto gli "improvvisi" laceranti della *saeta* che salgono, tra grida e lamenti, dalla folla dei fedeli.

Julia Migenes-Johnson e Placido Domingo

Carmen

Francia, 1984. ***Regia:*** Francesco Rosi. ***Soggetto:*** dal libretto di Meilhac e Halévy tratto dal racconto omonimo di Prosper Mérimée. ***Sceneggiatura e adattamento:*** Francesco Rosi e Tonino Guerra. ***Direttore della fotografia:*** (colore) Pasqualino De Santis. ***Operatore di macchina:*** Franco Bruni e Noël Very. ***Fonico:*** Harald Maury. ***Aiuto regista:*** Giovanni Arduini. ***Montaggio:*** Ruggero Mastroianni, Colette Semprun. ***Scenografia e costumi:*** Enrico Job. ***Musiche originali:*** Georges Bizet. ***Direzione orchestra e cori:*** Lorin Maazel. ***Coreografia:*** Antonio Gades. ***Produzione:*** Gaumont, Marcel Dassault (Parigi); Opera Film (Roma). ***Produttore:*** Patrice Ledoux. ***Interpreti:*** Julia Migenes Johnson, Placido Domingo, Ruggero Raimondi, Faith Esham, Jean-Philippe Lafont, Gérard Garino, Susan Daniel, Lilian Watson, John-Paul Bogart, François Le Roux, Julien Guiomar; Accursio Di Leo, Maria Campano, Cristina Hoyos, Juan Antonio Jimenez, Enrique El Cojo. ***Durata:*** 2 h 32 min. ***Distribuzione:*** Gaumont.

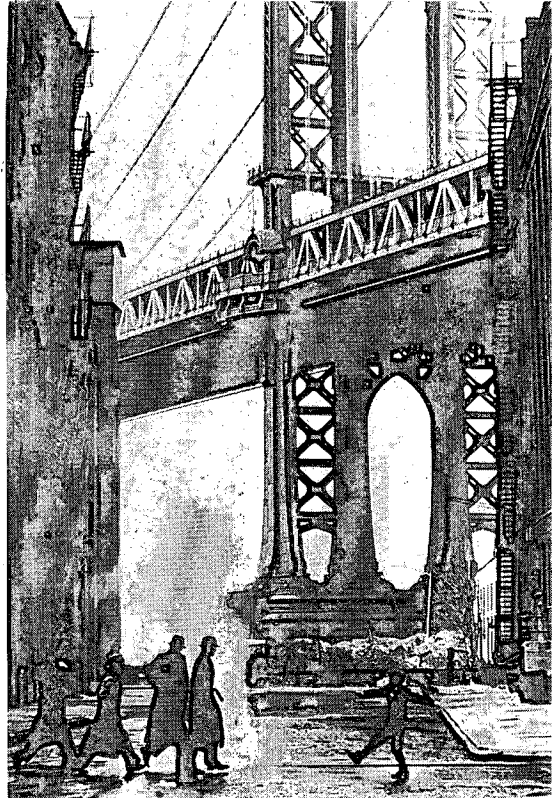
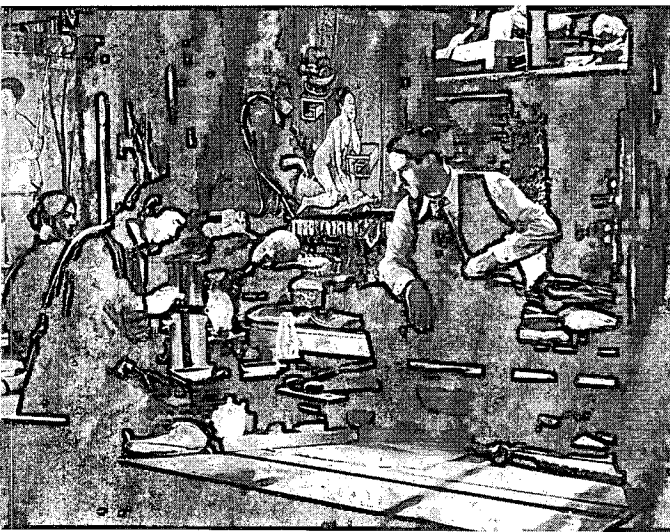
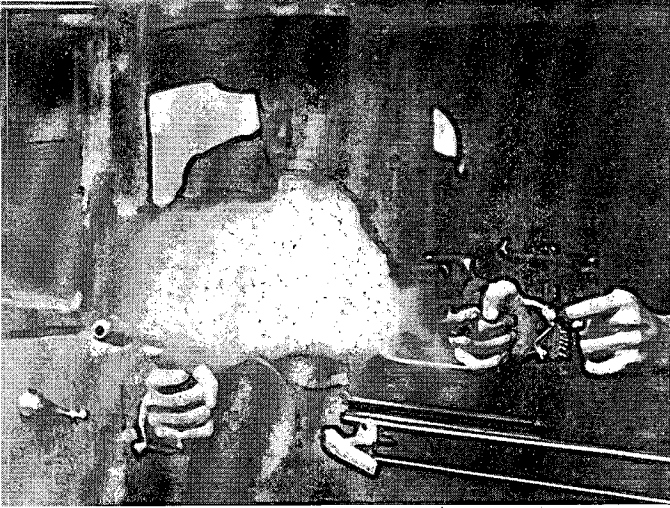
C'era una volta in America: Leone e la memoria

Piera Detassis

L'operazione dei distributori americani di tagliare e rimontare cronologicamente il film di Sergio Leone, *C'era una volta in America*, non è da confondere, come qualcuno provocatoriamente pretende, con l'intervento spesso creativo e risolutorio del produttore d'altri tempi: è piuttosto un atto di violenza che riduce in polvere, cancellandolo, il cuore narrativo stesso di questo film, che, come tutte le precedenti opere del regista, è un racconto sul Tempo, sullo scorrere e il disfarsi della memoria. Memoria dolorosa: tutto il cinema di Sergio Leone si alimenta di "astratti furori", nasce da un sordo, indefinibile dolore, sepolto nel passato dei personaggi, così come la stessa vocazione del regista nasce (è Leone a dirlo) dall'incontro con lo sguardo triste del padre, Roberto Roberti, infelice perché gli fu impedito per anni, durante il fascismo, di toccare la cinepresa.
Come tutti gli *incipit* di Leone, anche quello di *C'era una volta in America* è straordinario: in quei 22 squilli di telefono — che illogicamente attraversano e forano il tempo, che arrivano alle nostre orecchie e a quelle di Noodles, sollevando il ricordo di un tradimento invano soffocato nel passato — sembra esplodere, d'un tratto, tutta l'ossessione della memoria che rappresenta il dato narrativo centrale dei film di Leone. L'origine della ricorrente struttura a flash-back (di cui *C'era una volta in America* rappresenta solo il momento più esplicito), si situa infatti sempre in un antico dolore, in una "scena primaria" di tradimento e violenza, che i protagonisti devono di volta in volta ricostruire e rivivere, come succede in *Per qualche dollaro in più, C'era una volta il West, Giù la testa.*
Nei film di Sergio Leone lo sforzo per aderire alla massima classicità narrativa è contraddetto dall'irrompere, dentro il plot, dell'enigma della memoria che, attraverso frammenti di flash-back in progress, interroga e sfalda proprio la solidità del vecchio mondo mitico a cui il regista vorrebbe riferirsi. Ogni film di Leone, se ben analizzato, si rivela essere un insieme di digressioni e, contemporaneamente, una "messa in scena" della trama mitica del Tempo. In questo senso il personaggio di Armonica, che viene dal nulla e al nulla ritorna in *C'era una volta il West,* risulta esemplare di tutte le tematiche leoniane: sa attendere, come il cinese sulla riva del fiume, il cadavere del nemico; sa attendere l'arrivo di Frank, intagliando silenzioso un pezzo di legno. È il Tempo stesso: non è lui a muoversi verso il nemico, ma il nemico a scivolare fatalmente e inconsciamente verso un incontro che sente inevitabile.
Eliminare la sequenza iniziale del telefono, e rimontare il film in senso

cronologico, significa togliere a *C'era una volta in America* soprattutto l'enorme valore che assume in quanto film della modernità, o meglio, della post-modernità. In questo senso il film di Leone è fratello di *Rusty il selvaggio* di Coppola: tutti e due i racconti si disfano a ridosso dello scorrere del tempo e dello sfaldarsi della percezione; tutti e due i racconti si riferiscono al Mito (le bande e le risse nel film di Coppola; l'America dei gangster nei film di Leone) con una nostalgia che è già lutto; tutti e due i film, infine, sono rigorosamente di "genere", ma troppo lenti rispetto a quanto ci si attende oggi in una sala di cinema.
Sia *Rusty il selvaggio* sia *C'era una volta in America* amano diaframmi e filtri, si muovono in una sorta di condensazione spazio-temporale che, almeno per Leone, potrebbe essere un riferimento preciso ai sensi attutiti dall'oppio consumato da Noodles, ma che per tutti e due i film è piuttosto un richiamo al mondo innaturale, liquido, un po' offuscato della fiaba e del sogno. L'acqua e le rifrazioni; le fughe di nubi e i vapori bianchi e densi come il latte che si alzano tra l'obiettivo e l'attore, tra la cornice del fotogramma e il décor; le piume e i veli che giocano a celare il volto di De Niro; le luci giallastre e polverose che svelano il passato; la pioggia che batte notturna e feroce: appunti e temi visivi che si inseguono da un film all'altro. E, il tutto, come se fosse visto attraverso un immenso acquario, lo stesso che attrae il protagonista del film di Coppola. Il film non è più un oggetto "trasparente", ma "opaco": il set si vede e si sente, non deve più cancellare la propria artificialità. Per Leone si tratta di cosa vecchia, già sperimentata con i remake del genere western: mostrare, dietro l'angolo, i fili con cui il puparo — modello privilegiato di narratore — organizza lo spettacolo.
Il fumo, la nebbia, i nugoli di polvere funzionano, in Leone, anche come "macchine scenografiche" che consentono l'apparizione "deificata" degli eroi (botti di dinamite e nuvole di fumo permettono nei primi film l'apparizione/sparizione subitanea di Clint Eastwood, mentre James Coburn, l'uomo-esplosivo di *Giù la testa*, è una sublime allusione all'ossessione del regista per il fumo e il vapore bianco che, persino in *C'era una volta in America*, sfuggendo dai pertugi dell'asfalto, ridisegna la fisionomia delle strade newyorchesi). Insomma, fumi e nebbie trasfigurano gli eroi-senza-nome in Angeli Sterminatori e guerrieri Ninjia con il culto dell'invisibilità, inserendoli in un preciso teatro del fiabesco.

La strategia dell'iperbole

In *C'era una volta in America* la nostalgia e la memoria si fanno così brucianti da disfare il plot, corrodendone l'unità e la continuità, mettendo a nudo le "macchine della memoria" nella loro freddezza (l'uso ridondante e manierato di fessure, fotografie e mattoni mancanti per mettere in comunicazione tempi e luoghi distanti), ma anche la strategia dell'iperbole che governa la narrazione contemporanea, quella, perlomeno, che guarda alla sopravvivenza del cinema e non si accontenta del culto dell'accelerazione di matrice spielberghiana. La morte del ragazzino, ad esempio, che ha funzione di "scena primaria" nella vita di Noodles, è vista attraverso il filtro allucinato del ricordo: un ralenti sulla corsa disperata e sullo sparo vigliacco alla schiena, la caduta nella polvere, la musica di Morricone che si alza. Un atti-

C'era una volta in America
di Sergio Leone

Robert De Niro in due momenti del film

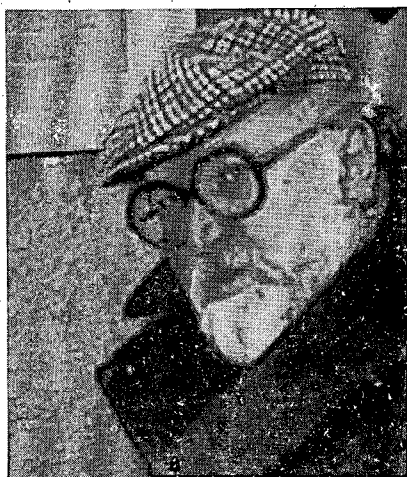
mo lancinante, che arriva inatteso dentro un racconto tranquillo e segnala il passaggio dalla vita infantile a quella adulta.
Il ricorso all'iperbole narrativa è, da sempre, la cifra stilistica tipica di Leone e ha a che fare con il mito non sopito dell'America, terra dove si alza «il ruggito dell'iperbole», come scriveva Vittorini. Nei film precedenti il gusto dell'iperbole raggiungeva spesso risultati sarcastici o fortemente ironici, ma in quest'ultimo film si mette interamente al servizio della narrazione e della nostalgia, dell'eroismo stanco e intriso di cascami cinematografici di Noodles. La mdp non si concede più i manierismi e i virtuosismi di un tempo: le prospettive organizzate dal punto di vista degli speroni o della canna della pistola, i primissimi piani sulle bocche che masticano in *Giù la testa* o i dolly immensi che aprono *C'era una volta il West* sono quasi del tutto spariti. Leone è più impegnato a lavorare sui raccordi temporali, ad approntare quelle "macchine narrative" che gli consentono di muoversi con agilità tra i meandri della memoria personale e collettiva, dando coerenza cinematografica a un puzzle rompicapo.

Errori e squilibri

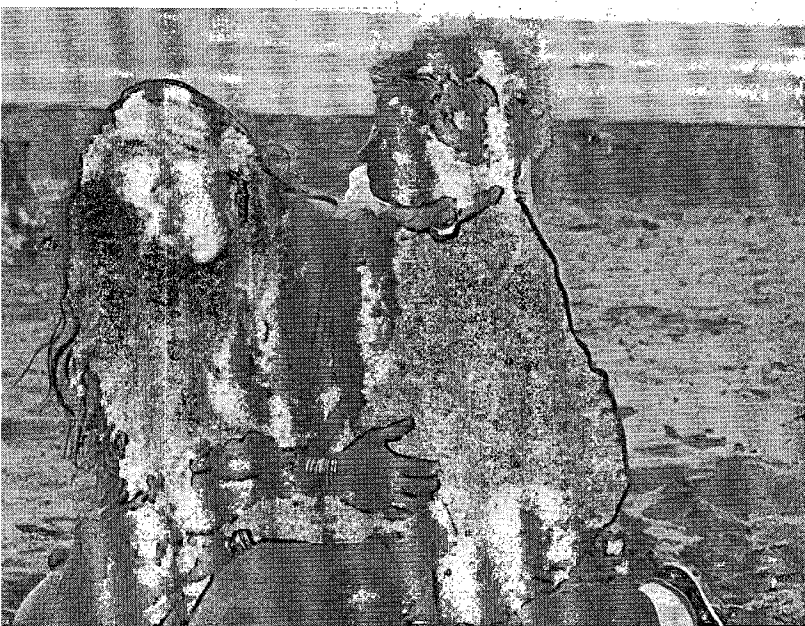
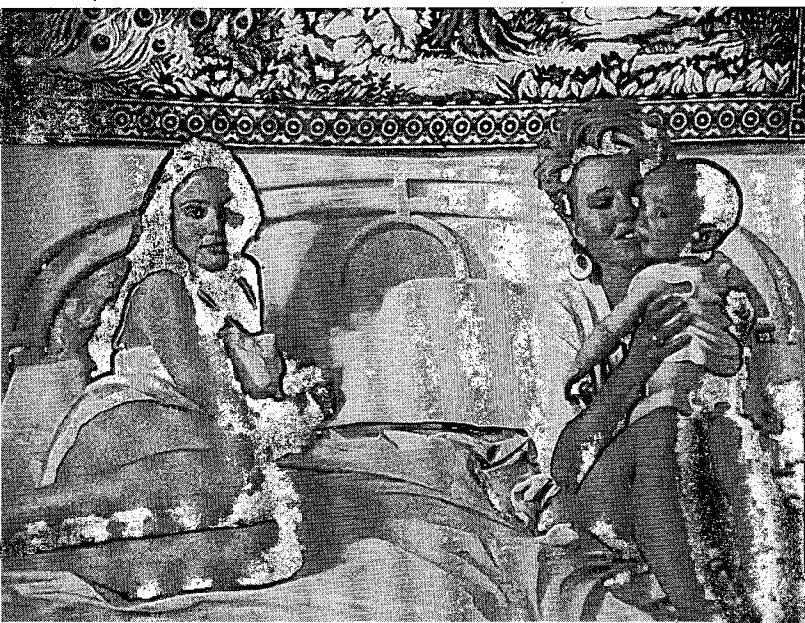
Ma c'è un momento, almeno, in cui la cinepresa di Leone sembra ritrovare il gusto dell'iperbole come sottolineatura enfatica: è nella scena in cui Noodles chiama Fat Moe per annunciargli il suo ritorno e la mdp, con un lungo movimento di gru, abbandona il Cafè dell'amico sino a scoprire, di fronte, la cabina telefonica immersa nella notte e nel fumo da cui Noodles sta chiamando. Un uomo solo, ritornato da un passato scomodo, aggrappato a un filo di telefono che per tutto il film segnalerà il codice della memoria, due uomini che si riconoscono, di là dai vetri, nella notte: c'è davvero tutto Leone e quella cabina telefonica solitaria, bagnata dalla luce squillante e artificiale, segnala lo spazio in cui il cinema si mostra ormai come un insieme di

fredde macchine simboliche in cui il riferimento al Mito può avvenire solo per citazione, in cui il set stesso diventa sistema chiuso e deliberatamente "falso".

Sergio Leone

Ci sono, certo, errori e squilibri nel film: chi può negare che certe soluzioni negli incastri temporali siano ripetute, manierate, prevedibili? Ma se *C'era una volta in America* spesso si appesantisce di indizi disseminati a bella posta, è anche vero che, subito dopo, Leone perde tempo a inseguire il cigolio pesante di un portone tombale sui suoi cardini arrugginiti o lascia che il tempo si sfaldi sul volto di Deborah, assieme al cerone, in una delle sequenze forse più belle e crudeli del film. E il film vive di questi squilibri tra le parti, di questa indecisione tra estetica dell'iperbole visiva e sospensioni della narrazione sull'inutile, sul minuto, sull'intimo. Il film, insomma, vive un'irrisolta lacerazione tra la vocazione al cinema coinvolgente e fatato e un'irresistibile, ammalata attrazione verso le zone morte in cui prendono vita i tic degli attori, i gesti desueti, le lentezze estenuanti. Sino all'algido, livido, brutale episodio dello stupro in macchina, quando il paesaggio dell'alba sfila su un evidente "trasparente" e il silenzio è rotto solo dal rumore del motore che arriva, soffocato, all'interno della lussuosa automobile, là dove si consuma il tentativo di Noodles di lasciare almeno un graffio sul corpo di Deborah, gelido come il paesaggio bluastro. Una cifra sentimentale e visiva che appartiene alla postmodernità, come tutta l'opera di Sergio Leone? Del resto, non è solo un nostro sospetto: già da tempo la voce autorevole di Jean Baudrillard ha definito Leone «primo regista postmoderno» [1].

[1] L'affermazione è in *L'histoire, un scénario rétro*, «Ça Cinéma», n. 12-13, 1977. Traduzione italiana in *Simulacri e impostura. Bestie, Beabourg, apparenze e altri oggetti*, Bologna, Cappelli, 1980.

C'era una volta in America

Stati Uniti, 1983-84. ***Regia:*** Sergio Leone. ***Sceneggiatura:*** Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Enrico Medioli, Franco Arcalli, Franco Ferrini, Sergio Leone, dal romanzo di Harry Grey "The Hoods" (A mano armata). ***Dialoghi aggiunti:*** Stuart Kaminsky. ***Direttore della fotografia:*** (colore) Tonino Delli Colli. ***Montaggio:*** Nino Baragli. ***Costumi:*** Gabriella Pascucci. ***Direttore artistico:*** Carlo Simi, James Singelis (New York). ***Tecnico del suono:*** Jean-Pierre Ruh. ***Musica:*** Ennio Morricone. ***Produttore:*** Arnon Milchan. ***Produttore esecutivo:*** Claudio Mancini. ***Interpreti:*** Robert De Niro, James Wood, Elizabeth McGovern, Treat Williams, Tuesday Weld, Burt Young, Joe Pesci, Danny Aiello, William Forsythe, James Hayden, Dorlane Fluegel, Larry Rapp, Amy Rider, Scott Tiler, Rusty Jacobs, Brian Bloon, Adrian Curran, Noah Moazezi, Mike Monetti, Jennifer Connelly, Julie Cohen, James Russo. ***Durata:*** 3h 40 min. ***Distribuzione:*** Titanus.

Ornella Muti, Hanna Schygulla e Niels Arestrup in *Il futuro è donna* di Marco Ferreri. Sotto, il regista

Il futuro è donna: quando Ferreri inciampa

Giorgio Tinazzi

Le accoglienze ricevute a caldo dal film, quasi unanimemente negative, potrebbero indurre al giudizio affrettato; in effetti l'esilità e il velleitarismo dell'ultima opera ferreriana spingono più al parere di gusto che alla motivazione ragionata. Ma il regista della *Donna scimmia* merita senza dubbio uno sforzo di analisi, se non altro per cercar di capire le possibili cause di una caduta che impensierisce, soprattutto se rapportata al cupo quadro generale del cinema italiano.
Si può partire, per comodità e brevità di indagine, dai due maggiori punti di forza dei film precedenti, almeno fino alla *Grande abbuffata*: la capacità metaforica e lo sforzo di ridiscussione. Sotto il primo profilo si può constatare come l'originalità e l'incisività nascessero da un complesso e ricco intreccio tra costruzione narrativa e intento metaforico, o — detto diversamente — tra gusto della parabola e attenzione allo stile. La prima ragione del cattivo esito del *Futuro è donna* sta proprio nella rottura di questo equilibrio; è accaduto allora che l'antico rifiuto ferreriano del film "di denuncia" (elemento che qualificava l'autore) si sia rovesciato in qualcosa di contrario, nella giustapposizione di un discorso concettuale volontaristico. Una riprova può essere costituita dalla perdita avvertibile del senso di scetticismo che conoscevamo, dell'ironia che serviva da mezzo di difesa contro i toni espliciti; la mediazione stilistica è diventata scarsa e l'intento metaforico voluto a ogni costo ha abbassato il livello narrativo, mal servito da una sceneggiatura barcollante e culturalmente inconsistente.
L'altro fattore su cui occorre soffermarsi riguarda le costanti ferreriane, i ritorni da film a film: sensazioni-ossessione, iterazioni tematiche, presenze stilistiche, preferenze figurative. Il recente percorso ferreriano, comprendente gli ultimi due o tre film, palesa il rischio: che la ricchezza precedente della ridiscussione e della reinvenzione del "gia fatto" diventi stanchezza della ripetitività.
Su questo punto però occorre motivare di più il giudizio, se non altro indicando alcune linee di tendenza di questi *ritorni*. Centro di interesse in quasi tutti i film è l'indagine su situazioni-base di regressione, in cui cioè i comportamenti sociali e individuali vengono ricondotti a funzioni "primarie"; questo ha permesso, in molte opere, l'osservazione disincantata della deformazione, del contrasto cioè tra sostanza e apparenza nei nostri modi di essere. Da tale intuizione è nato uno dei temi ferreriani per eccellenza, quello del *ricominciamento* (il nuovo linguaggio possibile, i diversi rapporti), e quella predilezione per gli aspetti della corporeità (il cibo, il contatto,

Ornella Muti

il sesso) che ne hanno fatto un regista controcorrente nella nostra cultura così intrisa di suggestioni "umanistiche". Il rapporto uomo-donna è sempre stato il sintomo privilegiato su cui incidere in profondità, tirando fuori nuove coperture e vecchi tabù (Ferreri ha parlato di «serial sui rapporti uomo-donna»).

Interrogativi senza risposta

Nel *Futuro è donna* il tema centrale è, ancora, quello della maternità, come momento originario — e perciò scatenante — e non riducibile — e perciò provocante attrazione e paura. Insistere su questo argomento avrebbe permesso, nelle intenzioni, di proporre alcune indicazioni essenziali. In primo luogo, appunto, si trattava di osservare la corporeità come possibilità di giocarsi il futuro, di recuperare una naturalità perduta, di stabilire una nuova comunicazione, di avviare nuove relazioni tra i soggetti (l'accettazione della maternità altrui, che vuole dire più in generale l'accettazione della *sostituibilità* dei rapporti). In secondo luogo era possibile indagare la polarità femminile (rappresentata dalle due facce complementari di Malvina e Anna), che coglie le trasformazioni del nostro vivere e finisce per reagire, diversamente da quella maschile che rappresenta la copertura, la contrazione, l'incapacità a reggere l'urto col nuovo che incalza; il tutto si traduce nei personaggi maschili in passività, come testimonia la morte emblematica di Gordon (la riuscita sequenza nella grande discoteca).
Fin qui le intenzioni; ma l'esito è irrimediabilmente incrinato dall'enfasi, dall'irritante didascalismo, dalla frequente banalità dei dialoghi (un esem-

pio? «I bambini dovrebbero essere tutti dei re, non dei poveracci che vivono in angoscia»).
L'altro "ritorno" ferreriano evidente è costituito dal tema della perdita, o della naturalità tradita. Ma per reggere questi argomenti, insidiosi perché ambigui, occorre uno spessore culturale notevole e una forza stilistica di prim'ordine; e questa, più forse che il primo, in molti film precedenti c'era. Qui il "messaggio" è invece affidato a personaggi che diventano astrazioni, tenuti in piedi artificiosamente; l'esito è proprio una restrizione dei significati: basta l'appello all'istintualità? di quale naturalità si parla? che cosa produce la situazione rappresentata? Questi, e altri, interrogativi rimangono spesso senza risposta.
Si tratta, è chiaro, di situazioni soggettive, ma anche di fattori storici. L'intersezione dei due momenti si manifesta soprattutto nell'altra costante del regista, quella per cui lo si è frettolosamente definito autore della crisi. Meno genericamente si può dire che scopo della sua osservazione, nel complesso delle opere, è stata l'inadeguatezza dei modi tradizionali di concepire i sentimenti, o forse più generalmente di conoscere e capire, di fronte a un *nuovo* sempre più inconciliabile col *vecchio*, aggressivo, che è andato progressivamente acquistando toni apocalittici; da film a film si può notare il passaggio da un incubo ammonitore a una dissonanza sempre più avvertibile, affidata — come in questo film — alla scenografia: le architetture, i paesaggi notturni, le grandi cattedrali del moderno (la discoteca, l'inceneritore, il supermercato). Dentro a questo paesaggio fuori dimensione gli spazi "abitabili" si vanno sempre più restringendo, e sono i residui di un vivere diverso: si pensi, ad esempio, al lavatoio-rifugio in cui si reca Malvina. Il rischio che *Il futuro è donna* palesa è che questa intuizione visuale si smorzi in suggestione, o resti idea non riempita (l'albero trapiantato).
Queste manchevolezze parziali riconducono alla generale incapacità della costruzione narrativa a reggere i significati e lo sforzo allegorico; questo spiega le cadute didascaliche (il racconto del concepimento), le ovvietà, i vuoti. Anche alcuni *topoi* ricorrenti da altri film, come le aperture-chiusure finali (il mare: l'eterno ritorno, i templi sullo sfondo: l'antico vivente) scadono a maniera.
Si viene insomma a constatare come in Ferreri si sia molto attenuata (si spera provvisoriamente) la capacità di prendere coscienza di fatti e comportamenti, lasciandosi piuttosto andare a vaghe sensazioni ideologiche. Una contraddizione nei termini; e questa volta la contraddizione non ha certo aiutato l'autore.

Il futuro è donna

Italia, 1984. ***Regia***: Marco Ferreri. ***Soggetto e sceneggiatura***: Marco Ferreri, Dacia Maraini, Piera Degli Espositi. ***Fotografia***: (colore) Tonino Delli Colli. ***Montaggio***: Ruggero Mastroianni. ***Ambientazione***: Marco Ferreri. ***Scenografia***: Dante Ferretti. ***Costumi***: Nicoletta Ercole. ***Direzione musicale***: Carlo Savina. ***Fonico***: Jean-Pierre Rhu. ***Interpreti***: Ornella Muti, Hanna Schygulla, Niels Arestrup, Maurizio Donadoni, Michele Bovenzi, Ute Cremer, Christian Fremont, Alessandra Marozzi, Patti Vailati, Claudio Bultrini, Isabella Biagini, Giorgina Trasselli, Girolamo Marzano. ***Produttore***: Achille Manzotti. ***Produzione***: Faso Film, Roma; UGC Sa., Neuilly sur Seine; Ascot Film GmbH, Berlino. ***Durata***: 1 h 45 min. ***Distribuzione***: CIDIF.

Noi tre di Pupi Avati

A sinistra, sotto e sotto a sinistra,
Cuore di Luigi Comencini

Ybris di Gavino Ledda. A sinistra,
Uno scandalo perbene di Pasquale Festa Campanile

Avati, Comencini, Festa Campanile, Ledda, Risi, Squitieri, Vancini: sette storie di ieri

Giuseppe Ghigi

Noi tre

Italia, 1984. *Regia:* Pupi Avati. *Soggetto e sceneggiatura:* Pupi Avati, Antonio Avati. *Collaborazione ai dialoghi:* Cesare Bornazzini. *Fotografia:* (colore) Pasquale Rachini. *Montaggio:* Amedeo Salfa. *Scenografia:* Giancarlo Basili, Leonardo Scarpa. *Costumi:* Alberto Spiazzi. *Fonico:* Raffaele De Luca. *Musica:* Riz Ortolani. *Interpreti:* Christopher Davidson, Lino Capolicchio, Gianni Cavina, Carlo Delle Piane, Ida Di Benedetto, Dario Parisini, Barbara Rebeschini, Giulio Pizzirani. *Produttore:* Antonio Avati. *Produzione:* Istituto Luce-Italnoleggio, Duea Film, Rai Radiotelevisione Italiana - Rete 1. *Durata:* 1 h 30 min. *Distribuzione:* Istituto Luce-Italnoleggio.

Come i musicologi ben sanno, Wolfgang Amadeus Mozart viaggiò a lungo in Italia all'età di quattordici anni e soggiornò per un breve periodo nel territorio bolognese ospite dei conti Pallavicini per ottenere, grazie agli aiuti del grande contrappuntista Giovan Battista Martini, il diploma presso l'Accademia Filarmonica. Ma i fatti (quelli veri) sono solo un pretesto e sono abbandonati presto da Avati per un racconto di fantasia su un giovane genio, chiamato Amadeus, che cede alla magia di un'amicizia (con il contino Giuseppe), a un'amore adolescenziale (con la cuginetta del conte Pallavicini, Antonia Leda) e anche all'incanto di una terra, quella emiliana, calda e accogliente e così diversa dalla sua lontana patria.
I musicologi arricceranno senz'altro il naso (anche per una colonna sonora mozarteggiante scritta da Riz Ortolani) e soprattutto per un genio fanciullo così lontano da certi puliti archetipi critici e storici (ma il salisburghese non era poi esente da scurrilità impensabili e basti ricordare a proposito non solo certi suoi epistolari ma anche un canone, come il K 382d, dal titolo "Leccami per benino il culo"!). Ma il Mozart di Pupi Avati è "soltanto" un fanciullo e le seconde storie (i misteriosi riti del vecchio conte, le strane mosse della contessa, le follie di Giovanni che piange di solitudine e ulula alla luna) richiamano a un universo stabile del fare cinematografico avatiano. Molte delle sue mattane dal sapore emiliano non sono sempre funzionali al racconto, ma certamente lo contraddistinguono assumendo a tratti una dimensione autenticamente originale. *Noi tre* è dunque solo una libera rappresentazione, a tratti di bella invenzione e di buona grazia, e per questo, ai mozartiani di ferro, è chiesta clemenza.

Cuore

Prima e terza puntata della serie televisiva in sei puntate.
Italia, 1984. *Regia:* Luigi Comencini. *Sceneggiatura:* Luigi Comencini, Suso Cecchi D'Amico, Cristina Grifeo Comencini, liberamente tratto dal romanzo di Edmondo De Amicis. *Fotografia:* (colore) Luigi Kuveiller. *Montaggio:* Sergio Buzi. *Scenografia:* Gianni Sbarra. *Ambientazione e arredamento:* Ranieri Cochetti. *Costumi:* Paola Comencini. *Musica:* Manuel De Sica. *Fonico:* Claudio Maielli. *Interpreti.* Johnny Dorelli, Giuliana De Sio, Bernard Blier, Laurent Malet, Carlo Calenda, Andréa Ferreol, Ugo Pagliai, Paolo Paoloni, Ciro Orlandi, Mario Pedone, Maurizio Colletta, Gianluca Galle, Lina Sastri, Federico Belisario, Harry Tavaglini, Marco Marrone, Ivan Sebastiani, Elio Sonnino, Emilio Vinciarelli, Mattia Darò, Vincenzo Inannizzi, Salvatore Donato, e con la partecipazione di Eduardo De Filippo. *Produttore:* Giancarlo Di Fonzio. *Produzione:* Rai Radiotelevisione Italiana - Rete 2, Difilm, Antenne 2, RTSI. *Durata:* 2 h 14 min.

Affrontare il "Cuore" deamicisiano non è impresa facile per nessuno (basti pensare al pessimo tentativo di Duilio Coletti) e tantomeno per Luigi Comencini, che è forse il miglior regista italiano nel raccontare storie e personaggi infantili: dalle bellissime *Avventure di Pinocchio* alla *Finestra sul luna-park,* sino a quel *Voltati Eugenio,* che si può considerare tra i più interessanti prodotti della nostra cinematografia degli anni Settanta. Comencini in genere risparmia al pubblico ogni tipo di melassa sull'infanzia e prosciuga l'innocenza da ogni facile retorica lasciando la fanciullezza in uno spazio narrativo segnato, sì, dall'ironia, ma anche dalla durezza del reale.
Difficile giudicare questa sua ultima fatica televisiva, perché delle cinque puntate in cui si divide lo sceneggiato ne sono state mostrate solo due a Venezia. Troppo poco per una visione d'assieme, anche se è già comprensibile il taglio di lettura dato da Comencini al romanzo: un viaggio a ritroso come rievocazione fiabesca di un tempo passato, dosando l'analisi caratteriale dei vari personaggi con la critica di costume senza sbeffeggiare completamente il testo né calarsi acriticamente nei suoi pericolosissimi meandri.
Comencini apporta al testo correzioni anche vistose come quella di rappresentare uno dei racconti mensili, "Il tamburino sardo", come un film muto proiettato a scuola (ma non siamo nel 1899?) e di raccontare l'intera storia come un lungo flash-back che ha origine nella partenza per il fronte di Enrico Bottini e nei suoi casuali incontri con i vecchi compagni di scuola. Come al solito, Comencini dirige al meglio i piccoli, straordinari interpreti e anche un Johnny Dorelli perfettamente sintonizzato con il clima ironico del racconto.

Uno scandalo perbene

Italia, 1984. *Regia:* Pasquale Festa Campanile. *Sceneggiatura:* Suso Cecchi D'Amico. *Fotografia:* (colore) Alfio Contini. *Montaggio:* Antonio Siciliano. *Scenografia:* Enrico Fiorentini. *Costumi:* Mario Carlini. *Musica:* Riz Ortolani. *Interpreti:* Ben Gazzarra, Giuliana De Sio, Valeria D'Obici, Vittorio Caprioli, Carlos de Çarvalho, Armando Bandini, Giuliana Calandra, Franco Fabrizi, Vincenzo Crocitti. *Produttore:* Fulvio Lucisano. *Produzione:* Italian International Film e Screen World con la collaborazione della Rai Radiotelevisione Italiana - Rete 2. *Durata:* 1 h 50 min. *Distribuzione:* PIC.

Non aggiunge granché all'onorata carriera del prolifico e proteiforme Festa Campanile questo suo quarantunesimo lungometraggio che riprende la celeberrima vicenda Bruneri/Canella, ovvero la tragica storia dello

"smemorato di Collegno". Siamo anche qui, come nel caso del film di Vancini, di fronte a una riduzione cinematografica di un'opera televisiva e le molte esigenze del piccolo mezzo sembrano aver anchilosato le capacità espressive di autori che in altri momenti hanno saputo dare cose pregevoli, anche se non altissime, al cinema italiano.
Festa Campanile affronta la vicenda che appassionò l'Italia del primo dopoguerra e la divise in due partiti, l'uno pro-Bruneri, l'altro pro-Canella, con uno stile certamente professionale e spettacolarmente gradevole, ma con una progressione narrativa senza epicentri, rotolante su se stessa per non turbare, quasi, le tranquille abitudini dello spettatore del piccolo schermo. La vicenda Bruneri/Canella è vista qui come una passionale storia d'amore tra lo smemorato e la signora Canella, in una lettura dei fatti che potrebbe essere convincente se si fosse abbandonata la dimensione storicista e trasportato il tutto in un atemporale spazio di passione. Ma Festa Campanile non sa decidersi e mostra troppo poca storia per dare un quadro interessante degli anni Venti e troppa per assurgere a un'atemporale e astratta love-story.

Ybris

Italia, 1984. *Regia:* Gavino Ledda. *Soggetto e sceneggiatura:* Gavino Ledda. *Fotografia:* (colore) Pietro Morbidelli. *Montaggio:* Tullio Cordanti. *Scenografia e costumi:* Pietro Morbidelli. *Musica:* Pietro Sassu. *Interpreti:* Gavino Ledda, Giuseppe Lepori, Giuseppe Becciu, Giampaolo Poddighe, Pierfranca Olivieri, Marisa Fabbri. *Produzione:* Rai Radiotelevisione Italiana - Rete 3. *Durata:* 2 h 4 min.

Quando *Padre padrone* divenne il film dei Taviani e vinse nel '77 la Palma d'oro a Cannes, in Sardegna si accese un dibattito particolarmente accanito e violento (ora riassunto in una pubblicazione curata da Manlio Brigaglia). Ledda allora rivendicò il primato del libro, il significato esemplare della sua rivolta individuale «che traduce l'utopia in prassi» e la necessità di «fare un film che avesse una partenza da documentario, per finire poi come un film» che, riconquistata per sé la parola, la desse poi a tutti i sardi.
Ybris, com'è inevitabile, racconta la storia del riscatto del suo autore in un tono che non è più quello risentito e partecipe del testimone, ma assume i toni accesi del lirismo esuberante, ricco di metafore provenienti da letture a volte mal digerite e di grida sconvolgenti e quasi deliranti. Ledda non è più preoccupato dal senso logico del discorso, ma vorrebbe raggiungere per strade impervie e scoscese le vette lontane della "verità" e per questo non racconta più nulla, perché ormai ha raccontato già tutto quello che aveva sofferto e vissuto.
Ma per tenere in piedi una tale assenza di narrazione vi sarebbe stato bisogno di una mano registica fermissima e molto esperta per non scadere, com'è accaduto, in una struttura filmica dove le giustapposizioni sono intercambiabili e le oscillazioni fra stili diversi creano inevitabili dissonanze di una estrema povertà formale. In greco ybris vuol dire violenza, ma anche tracotanza, alterigia, e gli dei non hanno pietà per l'insolenza anche se giustificata da un passato dove i padri erano i padroni e le capre le uniche, maleodoranti compagne di vita.

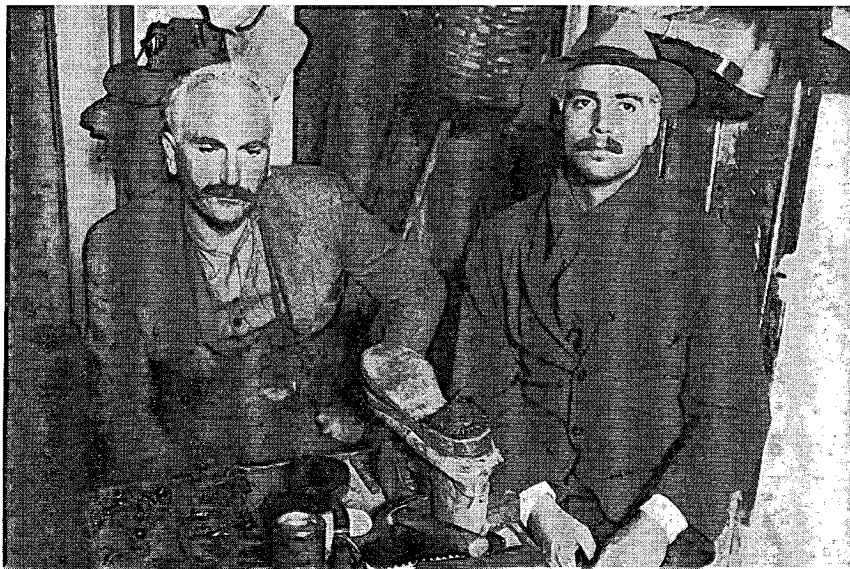
Dagobert

Francia, 1984. *Regia:* Dino Risi. *Soggetto:* Gérard Brach. *Sceneggiatura:* Gérard Brach, Age, Dino Risi. *Fotografia:* (colore) Armando Nannuzzi. *Montaggio:* Alberto Gallitti. *Scenografia:* Dante Ferretti: *Costumi:* Gabriella Pescucci, Raffaele Leone. *Musica:* Guido e Maurizio De Angelis. *Fonico:* Goffredo Salvatori. *Interpreti:* Coluche, Ugo Tognazzi, Michel Serrault, Carole Bouquet, Michel Lonsdale, Isabella Ferrari, Karin Mai, Francesco Scali, Antonio Vezza, Sabrina Siani, Venantino Venantini, Isabella Dandolo, Massimo Bonino. *Produttore:* Ugo Frasca. *Produzione:* Archimede International in coproduzione con Gaumont, Stand'Art, FR3, Filmedis, Operafilm. *Durata:* 1 h 52 min. *Distribuzione:* Gaumont.

Coprodotto con la francese Gaumont, *Dagobert* racconta la storia del re merovingio dei Franchi nel decennio che va dal 629 al 639. Ricordato più per una bizzarra filastrocca che canta «sa culotte à l'envers», le sue mutande al rovescio, che per le sue gesta, Dagobert fu (a quanto pare) un re gaudente, dal comportamento grossolano, instancabile nel soddisfare i piaceri della carne e nel rifiutare le regole esteriori del potere, le ipocrisie e le corruzioni. Tutta la trama è di fantasia e non ha riferimenti storici: dal pellegrinaggio di Dagobert a Roma alla sostituzione del papa Honorius con un impostore, sino al groviglio di complotti e di intrighi che culminerà con l'avvelenamento del "buon" re ad opera del monaco Otario.
Nulla da eccepire sulle qualità professionali di Risi nel raccontare questa specie di farsa derisoria e sarcastica sul potere, come niente da dire sulla bravura degli interpreti, a cominciare da Coluche (ex candidato alla presidenza della Repubblica francese e quindi esperto in giochi di potere) a Michel Serrault, un ambiguo pretonzolo, sino al nostro Ugo Tognazzi, in vera forma come papa Honorius. Ma si tratta in definitiva di una confezione pre-natalizia, sintesi firmata di molti generi imperanti nel nostro cinema. Peti, rutti, tettine al vento si mescolano con brevissime battute, di gusto non sempre accattivante e qualche volta con concessioni a quello stile pecoreccio e sganascione che faciliterà certo il botteghino, ma non solleciterà invece l'intelligenza di un sempre più esiguo pubblico.

Claretta

Italia, 1984. *Regia:* Pasquale Squitieri. *Soggetto:* Pasquale Squitieri. *Sceneggiatura:* Pasquale Squitieri, Arrigo Petacco. *Consulenza storica:* Arrigo Petacco. *Fotografia:* (colore) Eugenio Bentivoglio. *Montaggio:* Mauro Nonanni. *Scenografia:* Nicola Losito. *Costumi:* Ezio Altieri. *Musica:* Gerard Schurmann. *Interpreti:* Claudia Cardinale, Catherine Spaak, Giuliano Gemma, Caterina Boratto, Philippe Lemaire, Miriam Petacci, Nancy Brilli, Lorenzo Piani, Angela Goodwin, Maria Mercader, Raffaele Curi, Mario Granato, Fernando Briamo. *Produttore:* Giacomo Pezzali. *Produzione:* Trans World Film con la partecipazione di Rai Radiotelevisione Italiana - Rete 2. *Durata:* 2 h 7 min. *Distribuzione:* UIP.

Su *Claretta* è stato già detto molto e, sicuramente, più del necessario, vista l'esiguità cinematografica di un prodotto che sembra (ed è) costruito apposta per sollevare finto scalpore, indignazione e dotte disquisizioni storiche. Ma il dunque filmico è molto più basso dello scandalo: Squitieri ha difeso il soggetto dalle accuse di fascismo definendo Claretta come «una grande storia d'amore» e dichiarando di aver voluto disegnare la figura di una donna importante per la coerenza del suo affetto. Se queste erano le intenzioni ben altri i fatti: dell'amore di Claretta Petacci per Mussolini abbiamo qui solo un pallido sentore, mentre per il resto il film viaggia in

***La neve nel bicchiere* di Florestano Vancini. Sopra, *Claretta* di Pasquale Squitieri. In alto, *Dagobert* di Dino Risi**

un'Italia piena di cittadini intenti a fracassare teste di gesso, a rubacchiare in case d'altri, e dediti al più basso sadismo carcerario contro una famiglia così liberale, cortese e ignara dei fatti da sembrare l'unica cosa pulita e onesta in un mondo di lupi cattivi e voltafaccia. Non è questa la storia cinematografica di un grande amore, ma di un'ingiustizia commessa contro Claretta Petacci e la sua famiglia da un popolo di voltagabbane.
Una lettura, questa, che sta nella migliore tradizione della cronaca nera di quei rotocalchi che da decenni dipingono la "povera" Claretta come una martire dell'antifascismo (il che può anche essere vero, ma quale altra mano sarebbe stata necessaria per riprendere un argomento storico talmente delicato!). Così la storia d'amore tra i due, presunto cuore del film, non c'è se non nelle brutte sequenze segnate da un onirismo di stampo pubblicitario e le poche intuizioni felici (la parte finale con il materiale su Piazzale Loreto) sono sommerse da pretestuosi avvallamenti fintamente documentari (povera Catherine Spaak costretta a una seriosità ferale incomprensibile) e da un mare di luoghi comuni che invece di richiamare le nostre coscienze a una rianalisi del periodo storico si appella alle parti basse del cuore, contribuendo a trasferire ancor più nella leggenda (e non nella verità storica) una passione che sovrasta e redime le colpe individuali degli interpreti. Squitieri un merito comunque l'ha avuto: quello di aver dimostrato con *Claretta* che se non si ha la statura per prendere in mano i fantasmi della storia è meglio lasciarli al loro tenebroso, oscuro e colpevole oblio.

La neve nel bicchiere

Italia, 1984. *Regia:* Florestano Vancini. *Soggetto:* tratto dal romanzo omonimo di Nerino Rossi. *Sceneggiatura:* Massimo Felisatti, Florestano Vancini. *Fotografia:* (colore) Aldo Di Marcantonio. *Montaggio:* Ezio Maniconi. *Scenografia:* Ezio Balletti. *Costumi:* Luciano Calosso. *Musica:* Carlo e Paolo Rustichelli. *Fonico:* Luciano Muratori. *Interpreti:* Massimo Ghini, Anna Teresa Rossini, Antonia Piazza, Luigi Mezzanotte, Anna Lelio, Teresa Ricci, Marne Maitlande, Peter Schatel, Calogero Buttà, Armando Traverso. *Produttore:* Gianni Federici: *Produzione:* Rai Radiotelevisione Italiana - Rete 1, Ve.Ga Produzione. *Durata:* 2 h 30 min. *Distribuzione:* Istituto Luce-Italnoleggio.

Tratto dal romanzo omonimo di Nerino Rossi, *La neve nel bicchiere* entra a buon diritto nel filone di rivisitazione di una civiltà, quella contadina, che ha segnato e ancora molto influenza una buona parte della nostra cultura (anche se lo stile cinematografico di Vancini ha poco da spartire con Bertolucci e guarda, più che a Olmi, a Sandro Bolchi). Siamo qui nella Bassa padana alla fine dell'Ottocento dove una famiglia di cariolanti, i Rossi, divengono dapprima mezzadri in un terreno di proprietà del parroco del paese, poi si trasferiscono in un podere più ricco e infine, verso gli anni Venti, vanno a finire tutti a Bologna concludendo in questo modo un ciclo storico-familiare: il trapasso cioè dalla mezzadria alla piccola borghesia.
Tre generazioni si succedono così sullo schermo con una scansione dei tempi e con una prevalenza della mezza figura e degli ambienti interni tipici dello sceneggiato televisivo. Sempre in stile tv anche la semplificazione narrativa, senza scatti, piatta e a tratti colorata di un grigiore narrativo esasperante. Uno stile, questo di Vancini, non esente da qualità professionali antiche e per fortuna senza vezzi di costruzioni epiche e senza mitizzazioni nascoste di un tempo che fu. Le grandi saghe contadine, Vancini per fortuna le ha lasciate alle sue spalle.

Sezione "De Sica": qualche promessa e una prova matura

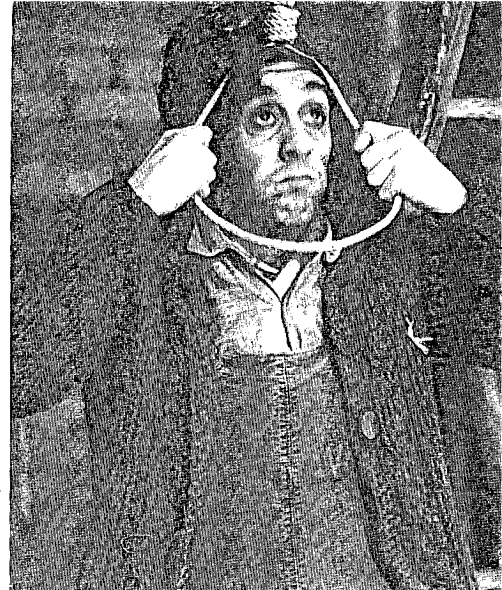
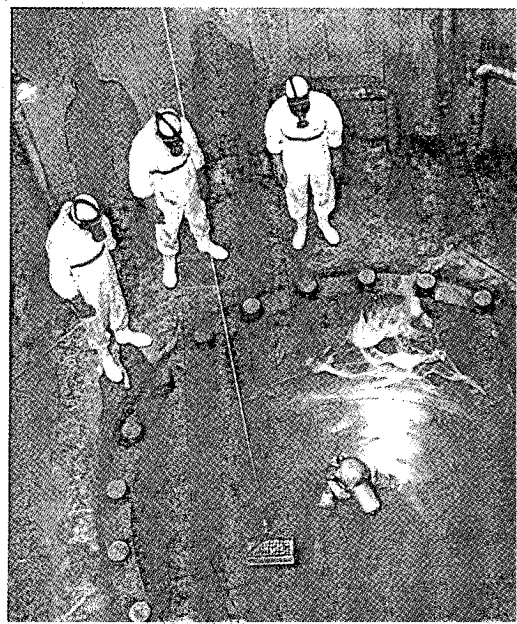
Leonardo Autera

Come sta il cinema italiano di domani? Esistono forze giovani e vitali su cui contare in vista di un auspicabile ricambio? Da questi interrogativi scatta la molla per farci accostare, col proposito di seguirla fino in fondo, alla sezione "De Sica" di Venezia, riservata a registi esordienti di casa nostra. C'era, del resto, anche un motivo di fiducia, dettato dal fatto che le undici opere in cartellone erano frutto di una selezione operata su trenta film presentati all'apposita commissione formata dal regista Luigi Filippo D'Amico, dallo sceneggiatore Age, dal produttore Gianni Minervini, dal distributore Luigi Dalla Casa e dal critico Vittorio Giacci. Niente di più incoraggiante, dunque, della constatazione che ben trenta giovani fossero riusciti a cimentarsi con il mezzo cinematografico nonostante l'attuale dissesto della produzione. E degli undici ammessi in rassegna era legittimo attenderci un confronto a livello quanto meno equilibrato.
L'impressione generale è stata invece quella di una selezione scombinata e casuale che affiancava ad alcune promesse e ad almeno una prova di già maturo talento — diciamo subito che si è trattato di *Chi mi aiuta...?* di Valerio Zecca — opere di dozzinale consumo secondo le mode più corrive e, all'opposto, semplici sgorbi sottocineamatoriali, con qualche via intermedia di presuntuoso velleitarismo. Che i selezionatori abbiano inteso aprire un ventaglio su tutte le possibili tendenze di chi si accosta per la prima volta alla regia cinematografica? Simili intenzioni non ci risultano, ma teniamole per comode a un certo nostro discorso.
Cominciamo allora col dire che non va disprezzato, in linea di principio, l'esordiente teso unicamente a dar prova di preparazione e padronanza tecnica, di saper congegnare e articolare un racconto come e magari meglio di qualche affermato professionista. Del resto, è quanto comunemente si pratica nell'industria del cinema americano, dove il primo passo consiste quasi sempre in un lavoro di genere, di maniera, di evasione, rimandando alla fiducia acquisita presso il produttore opere più ambiziose e personali. In questa direttiva pare si collochino il calabrese Tonino Pulci, 40 anni, con *Ladies & Gentlemen* — capace di amalgamare in un contesto italiano ricordi della commedia americana (*Sogni proibiti*, *Avvenne domani*) — e, con faciloneria tuttavia eccessiva, il romano Giampiero Meli, 26 anni, del "musicale" *In punta di piedi*. Si potrebbe aggiungere Biagio Proietti, 44 anni, di *Chewingum*, se non si trattasse del caso anomalo di un regista di già larga esperienza televisiva; per cui l'averlo inserito nella rassegna è stata l'azione più inconsulta dei selezionatori.

Può darsi che questi giovani persistano nel film di facile consumo piuttosto che tentare, prima o poi, qualcosa di più impegnativo. Ma in ogni caso le loro modeste aspirazioni non irritano quanto le ambizioni confuse o sbagliate di altri, tra cui il pugliese Giuseppe Schito, 50 anni, il più anziano del gruppo, che in *Il ragazzo di Ebalus* ha fatto ricorso tanto alle "Georgiche" di Virgilio quanto alla storia di un terrorista in fuga per un macchinoso apologo sull'incontro-scontro tra due generazioni e due culture che in sostanza si risolve in un'enfatica esaltazione delle bellezze paesaggistiche della Puglia. Altrove risalta la tendenza all'egocentrismo e all'autobiografia, particolarmente perniciosa allorché non si sappia evitare le pastoie del semplicemente accaduto (operazione tutt'al più autoterapeutica) invece di allargare e universalizzare il significato dell'esperienza personale.
Liquidato il desolante pasticcio del leccese Leone Crety, 27 anni, che con il preteso umorismo di *Spiaccichiccicaticelo* ci ha inflitto una dissennata perorazione in favore dell'aspirante attore alla vana ricerca di un ingaggio nel cinema, rileviamo piuttosto l'occasione perduta da Francesca Comencini, in *Pianoforte*, di renderci partecipi di un tema interessante, come quello dell'inconciliabilità tra tossicodipendenza e amore, a causa tanto del dettaglio personalistico quanto di un'immaturità e rigidità d'esposizione maggiormente evidenziate dallo stridore con la nitida cornice dovuta a rinomati artefici quali Nannuzzi per la fotografia, Ferretti per la scenografia e Ruggero Mastroianni per il montaggio.

Più di quanto si sperasse

Per motivi molto diversificati, restano cinque film ad averci favorevolmente sensibilizzato; in fondo più di quanto sperassimo dalla rassegna. Lasciando per ultimo il risultato da accogliere senza riserve, quattro sono prove di originalità, di attendibile talento, comunque d'impegno, spesso a dispetto della povertà dei mezzi a disposizione e di taluni squilibri narrativi. Nel caso del padovano Pier Francesco Boscaro Degli-Ambrosi, 29 anni, e del suo *L'inceneritore*, non lascia indifferenti, al di là di una esposizione caotica, l'estro allucinato di cui si intride una sorta di sarabanda macabra e grottesca, beffarda e ironica, sarcastica e dissacratoria nei confronti d'una precisa provincia veneta (quella di Padova) che fa tutt'uno del costume bigotto e della sua trasgressione. Dove, passando sopra alle pur simpatiche bizzarrie surreali (affidate soprattutto al bravo Flavio Bucci nei panni di un gobbo taumaturgo e alchimista), c'è qualcosa che rimanda alla facezia e allo scherno di quell'altro "pavano" che fu il Ruzante.
C'è poi il caso, un po' a sé, di un film per ragazzi, *Il mistero del Morca*, realizzato per l'Istituto Luce dal regista di teatro Marco Mattolini su un bel copione del veneziano Alberto Ongaro. Ambientata in una "Venezia minore" alla Pasinetti e datata all'epoca del fascismo anni Trenta con ricchezza di riferimenti al mondo giovanile di allora (le figurine Perugina, gli eroi dell'"Avventuroso"), la vicenda di una banda di ragazzi col loro bisogno d'avventura, fino al disincanto prodotto dal tradimento del loro capo, non solo si articola con garbo e proprietà narrativa, ma è anche esemplare, in un genere tanto delicato, nel suggerire al piccolo spettatore una bella lezione morale in fon-

Pianoforte di Francesca Comencini.
A destra, *L'inceneritore* di Pier Francesco Boscaro degli Ambrosi. Sotto a sinistra, *Il mistero del Morca* di Marco Mattolini

Pirata! di Paolo Ricagno.
A sinistra, *Chi mi aiuta...?* di Valerio Zecca.
Sotto, *Una notte di pioggia* di Romeo Costantini

Chi mi aiuta...?
di Valerio Zecca

do sintetizzata dall'unico personaggio adulto, il professore impersonato da Mario Scaccia: «Non è mai il tempo che passa a mettere fine di colpo all'infanzia, ma qualcosa d'imprevisto e di cattivo. E questo vale per gli individui come per i popoli».

Se Mattolini è il solo che ha potuto assolvere il suo compito disponendo di mezzi adeguati, con altre due opere si torna a un cinema povero ma riscattato dalla passione e dall'ingegno. Pur di segno tra loro assai differente, *Pirata!* del torinese Paolo Ricagno, 26 anni, e *Una notte di pioggia* del romano quarantenne Romeo Costantini devono entrambi qualcosa alla lezione americana. *Pirata!* si definisce un "musical rock" e in effetti congloba una dozzina di canzoni in un fantasioso apologo sul condizionamento dei *media* che si ambienta in un paesaggio metropolitano livido e spettrale, teatro della lunga fuga del protagonista (lo stesso Ricagno) ribelle a un dittatore che detiene il monopolio della produzione di immagini. Con raro virtuosismo il giovane cineasta elabora i più avanzati feticci della tecnologia e dell'elettronica esaltando forme e colori e ricreando deliranti e iperrealistiche atmosfere notturne che si pongono in consonanza con quelle ritratte dal prestigioso Andrew Laszlo per certi film di Walter Hill (*I guerrieri della notte*, *Strade di fuoco*). Il risultato complessivo soffre di intemperanze, di perdite di controllo nei tempi e nei ritmi, di improvvise cadute nei tentativi umoristici; eppure resta la testimonianza di un talento esplosivo che aspetta solo di trovare il giusto equilibrio.

Non meno da tenere d'occhio è Romeo Costantini, che ha modellato *Una notte di pioggia* sull'esempio di certi impegni fantapolitici piuttosto frequenti in USA ma pressoché inesplorati dal nostro cinema. Sorprendente

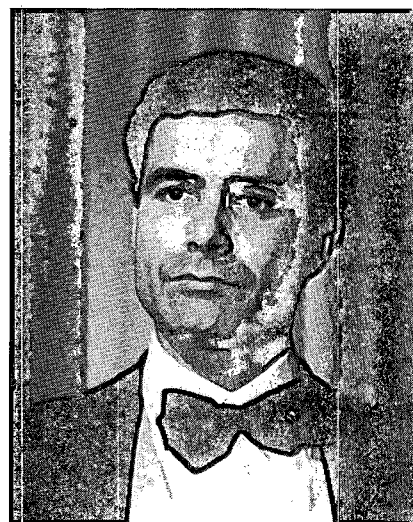
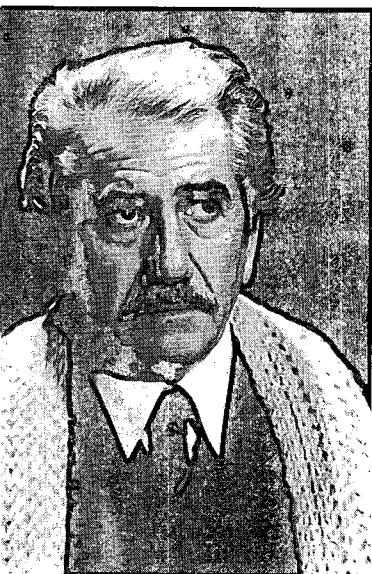
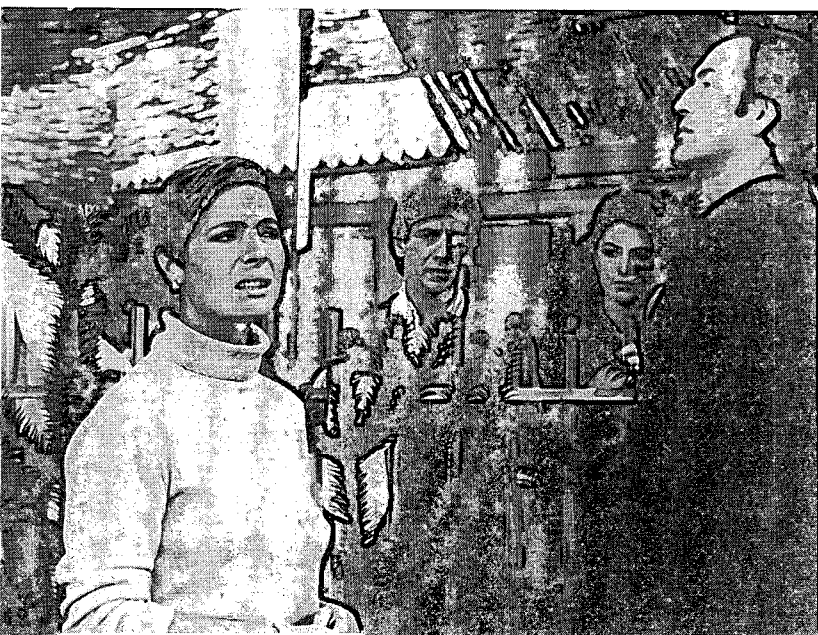
la scaltrezza con cui egli — disponendo di un budget assai misero rispetto a quanto di norma si richiede per lavori del genere, specie se, come in questo caso, dipendono da un costrutto fantascientifico — ha assolto degnamente il suo compito articolando un solido racconto senza perdere le fila di un discorso vitale per il futuro dell'umanità (il pericolo che il disastro nucleare possa esplodere anche dalla più generosa ricerca scientifica). Trattando di uno scienziato italiano che per una multinazionale americana lavora a un antidoto contro gli effetti delle radiazioni nucleari senza accorgersi che esso sarà l'arma decisiva nella guerra tra le due grandi potenze, il soggetto (liberamente tratto da un romanzo di Dario Paccino) è già di per sé molto originale e interessante, ma conta anche il modo sincero, accorato, caldo d'umanità che Costantini ha saputo imprimergli.

Ed ecco, in crescendo, la vera rivelazione della rassegna, *Chi mi aiuta...?* del romano trentenne Valerio Zecca che, da una decina d'anni nel cinema prestando attività marginali, alla sua opera prima, prodotta in cooperativa, si afferma autore sicuro, di forte personalità, padrone del mezzo espressivo da saperlo già piegare a una notevole cifra stilistica. Il film è dedicato a Carlo Rivolta, il bravo giornalista indotto trentenne al suicidio per delusioni ideologiche (più che per droga), al cui doloroso caso si è rifatta la Comencini di *Pianoforte* con la pretesa di tradurlo fedelmente. Uno dei grandi meriti di Zecca è stato invece quello di non puntare sul fatto individuale, ma di universalizzare il discorso su una generazione, che è anche la sua, la quale fu «troppo giovane per capire il Sessantotto e troppo vecchia per il Settantasette». I tre trentenni protagonisti di *Chi mi aiuta...?* vivono la stessa crisi d'identità in modi diversi: quello dell'intellettuale introverso, sensibile, meno capace di reagire; quello di chi cerca di affogare i problemi esistenziali in un'apparente vitalità; quello della donna in ansiosa e vana ricerca d'una certezza e d'una stabilità.

Per ciò che potrebbe apparire un semplice triangolo amoroso, tutto è condotto su sottilissime analisi comportamentali e psicologiche, su caratteri affilati e sfumati, nonché dimensionati mediante dialoghi in stretta coerenza con le singole personalità. E non meno vivi, autentici, riscontrabili nella quotidianità sono gli ambienti in cui i personaggi si muovono (la libreria alternativa, la sede del complessino rock, il conservatorio di musica, i crocicchi della Roma "bene") e dai quali sbalzano figure dai contorni altrettanto precisi, di immediata comunicativa.

Ma non si è ancora detto delle belle soluzioni di linguaggio, della dovizia di intuizioni espressive, della sapienza di annotazioni mantenute nei tempi giusti con magistrali stacchi di montaggio, dell'attento dosaggio delle musiche. Eccezionale, infine, per il nostro cinema, l'alta qualità della recitazione da parte di attori per lo più di provenienza teatrale. Nei ruoli principali, Luca Barbareschi, Geppy Gleijeses e Marilù Prati sono capaci di reggere i primi piani con una gamma di espressioni che traduce i più intimi stati d'animo. E altrettanta ammirazione va agli interpreti di fianco, magari impiegati per pochi istanti a sbozzare caratteri ora estrosi ora tenuti su corde sottilissime.

È un film come *Chi mi aiuta...?* che in tutte le sue componenti rassicura circa il necessario "ricambio" nel cinema italiano. Resta però da vedere se è il vero talento, di nuovi registi e attori, che vanno cercando i produttori di casa nostra. O se è anzitutto nella produzione che il "ricambio" necessita.

Brigitte Fossey, Rudiger Vogler e Erland Josephson in *Un caso d'incoscienza* di Emidio Greco

Nino Castelnuovo; accanto, Margaret Mazzantini; a sinistra Daniel Gelin in *Un delitto* di Salvatore Nocita

Antonella Murgia, Francesco Capitano, Mirella Banti e Patrik Bauchau in *Nucleo Zero* di Carlo Lizzani

Sezione tv: frammenti di mercato

Enrico Ghezzi

Nella strana compattezza linguistico-produttiva della sezione "Venezia tv" (su 13 titoli, 5 italiani, due svizzero-italiani, più una coproduzione italiana nel "pezzo" su Praga per RAI 3 di Chytilovà/Menzel), è difficile intravedere gli spezzoni di un progetto, che sia di produzione o di regia (regie) o infine di immagine della sezione stessa.
Mi si chiede di parlare brevemente degli italiani. Forse si potrebbe farlo in rapporto alla durata disparata dei prodotti; o forse in rapporto al rapporto che singolarmente intrattengono con la televisione. Oppure naturalmente, verrebbe fatto di metterli accanto agli altri numerosi prodotti o co-prodotti televisivi presenti nelle altre sezioni (i due casi maggiori: *Kaos* e *Cuore).* O infine, al di là della sfuggente "specificità" della sezione, sarebbe istruttivo indagare sulle provenienze produttive, le diversità di formula, le destinazioni di palinsesto all'interno delle reti. La Rete 2 della RAI è per esempio presente con tre tipi diversi di prodotto: *Nucleo Zero* di Lizzani, riduzione "civile" di un romanzo civile-politico, già tagliata su esigenze televisive di ritmo, con la contemporanea dilatazione e concentrazione che è il mistero fondante del prodotto televisivo medio; *Un caso d'incoscienza* di Emidio Greco, esemplare progetto d'autore e insieme anomalo film-tv, la cui didattica è affidata a una compattezza d'intenti difficile da far passare dentro il tempo televisivo; *Sogni e bisogni* di Citti, progetto curioso e quasi affascinante che cerca di ribaltare la linea di contaminazione dalla tv al cinema in un campo (quello del contenuto medio-basso, tra commedia e commediaccia all'italiana) pericoloso da percorrere in modo nuovo e stretto, sia in tv che al cinema, nella morsa tra cabaret e avanspettacolo (ma, anche se si legge e si dice e "si sa" — ? — che è una produzione — di Manzotti — per la Rete 2, pochissima promozione RAI era dedicata alla cosa).
Presente con un solo "pezzo" *(Un delitto* di Nocita) la RAI 1 della già trionfante *Piovra* di Damiani. E RAI 3 presente essenzialmente con il momento praghese, un po' casuale, di una serie che avrebbe potuto essere memorabile (ritratti di città e capitali europee affidati a registi di prestigio, da Anghellopoulos a Olmi, a Duras) se pensata più in esteso, più complessivamente, meno a "collana di medaglioni" del tutto autonomi, staccati l'uno dall'altro, affidati al mito impressionistico dell'occhio *d'autore* e non all'intervento di tale occhio dentro una serie e magari allo "scontro" tra due ottiche. Ma appunto non era questione di progetti né di tendenze, a Venezia, né di "serie". L'immagine un po' curiosa era quella di un non-palinsesto a tutti i costi; uno spezzone casuale di immagine italiana e frammenti pazzi di

mercato. Nessuna contaminazione reale, una scelta di genere "d'autore" che passa ben al di sopra (o forse oggi sarebbe meglio dire *al di sotto)* di qualsiasi distinzione o confusione mediologica o infine "di genere".
Più interessante e televisiva è anche "filmica" di tutto il resto, allora, l'incertezza delle durate, l'impressione che certi prodotti siano ancora "in produzione" e "in lavorazione", senza durata *definitiva* e senza forma ultima perché, si sa, se il last cut è solo del proiezionista (Friedkin dixit) in televisione l'ultima edizione può anche essere solo la messa in onda. Sottraendoci a un'impressione complessiva di "sporco", nel senso di una bassa definizione (sintomatica quella del presumibile 16 mm gonfiato di Nocita, mantenuta poi anche nell'emissione tv) non solo tecnica, di una sorta di rumore elettronico di fondo che passava a turbare diversi pezzi ben lieti di passare su uno schermo cinematografico, sarà allora il caso di parlare degli oggetti come a sé stanti, esempi stralunatamente non-specifici di uno specifico. (Del resto, negli esempi più tersi della sezione, dico il film di Zanussi e quello di Eyre, la distanza mediale era colmata e negata di colpo, annullata coerentemente in una pratica d'autore identica a se stessa; ininteressante — Eyre — o affascinante — Zanussi —, comunque una pratica che ha superato le diversità dei set — non a caso Zanussi è uno che odia il set, le riprese come contaminazione del progetto e dell'immaginato, il lavoro "sporco" — utilizzando il mezzo produttivo-distributivo tv come una proiezione istituzionale e materiale del laboratorio mentale del proprio "set" individuale).
Nucleo zero. Operazione "alla Damiani" (ormai è un "precedente", per l'Italia): tema di forte impatto politico e sociale, regista proveniente da zone cinematografiche analoghe. Con la variante (che non appare decisiva) di partire da un romanzo preesistente. Ma il dialogo quasi "non esiste"; di sicuro non resiste all'ascolto. L'equivoco delle frasi "verosimili", istintive, "quotidiane", immediatamente incredibili se immesse nella distanza siderale di un doppiaggio omologante. Operazione riproduttiva che diventa ovviamente riduttiva (delle singole situazioni, di alcuni "incontri" interessanti, del nodo complessivo della trama) non tenendo conto dello "scarto" — che se non c'è si avverte come vuoto e opacità — che dovrebbe e potrebbe esserci tra regia e messa in scena. Lizzani si conferma buonissimo conoscitore di meccanismi narrativi popolari: magari anche chi si vuole alzare (figuriamoci in tv) resta a vedere "come finisce". Dove il film, la "cosa" (insomma le due prime serate tv consecutive) appare più interessante della media (e nella media va messa appunto la perfidia consumata del ritmo, stanco e diluito nell'arco generale, chiuso in sé nelle scene chiave e pronto a evitare l'eccesso di interesse che ucciderebbe il momento "debole" — o semplicemente "meno forte" — successivo...) è nel *casting.* La distribuzione dei ruoli è ottima, non solo per la presenza suggestiva di Patrick Bauchau dall'aurea rohmero-wendersiana (con intermezzi nel filone erotico). Qui siamo agli antipodi di quel cinema, ma Bauchau funziona come funzionano tutti i "terroristi", specie i volti femminili, alcuni bellissimi e inediti, tutti capaci di immettere a sprazzi quella "verità di immagini", quella sorpresa di un respiro umano e di cinema insieme che le situazioni e la confezione non favorirebbero.
Un caso d'incoscienza. Bellissimo titolo per il *film* di Emidio Greco. Sottolineo *film* non perché siamo nel campo del "filmico" più sfrenato selvaggio

Sergio Citti e Gigi Proietti sul set di *Sogni e bisogni*

appassionante, ma perché la coerenza di Greco cineasta, la sua "coscienza" spinta all'incoscienza, è quella di spingere al massimo — nella sua produzione di fiction — l'alterità rispetto agli altri generi televisivi (da lui praticati con frequenza di militante RAI) e a qualsiasi "tratto", anche stilistico, che si possa associare a una pratica televisiva media. Schizofrenia che dette la sorpresa, in un cinema italiano da tutt'altro preoccupato, dell'*Invenzione di Morel* (1973), riflessione acuta sulle macchinerie dell'immaginario e non lontana dal "fantastico" originario di Casares. E che sembra orientarsi sempre più verso *(Ehrengard,* 1982) una complessità *letteraria,* intesa come densità ma anche come possibilità di *koiné* didattica della parola e della stessa struttura romanzesca come alternativa alla dilagante e fiammeggiante "leggibilità" visiva concentrata della videomusic e del cortissimo di ogni genere (pubblicità...). Progetto interessante che si scontra però infine proprio con la *superficie* dello schermo (piccolo o grande). Facile a essere inghiottita in tv (eliminata dalla scelta telecomando...) o a scontrarsi con la sontuosità filmica delle grandi intraprese cinematografiche degli autori schermici. Qui la fatica è accentuata dalla letterarietà "autonoma" (il soggetto è originale), che si scontra con l'altra "superficie" (le forme concrete, infine) che è il *dialogo.* Didattica faticosa, fascino freddo delle immagini, distribuzione perfetta e accuratissima sulla carta ma anch'essa troppo "programmata" e appunto perfetta, *figée* in una coincidenza senza scarti tra forma/personaggio/attore. Teatro di idee, affascinante se si riesce a fissarlo in una dimensione di "automi" oltre il politico e la storia, ma che necessiterebbe della follia e del budget di un *E la nave va.*
Un delitto. Anche qui qualcosa di attraente o forse disturbante ma almeno "qualcosa" si annida nella distribuzione. Il falso curato interpretato dalla Mazzantini, secondo la trama di Bernanos, è un personaggio che fin

dall'inizio ci intriga per l'evidente falsità e improbabilità della sua "simulazione" (che spiazza del tutto, quasi in un'aura di ridicolo, gli altri personaggi). Questione di *voce*, ed è rarissimo che nel doppiaggio medio sempre peggiore del cinema italiano emergano anche solo "inquietudini" vocali, eccessi, errori o perversioni tali da attrarre. Se sia merito di un controllo registico o di una falla o mancanza in esso, non si può dire. Certo Nocita — per i precedenti almeno — non appariva più bernanosiano di un Mariano Laurenti, anche se di quest'ultimo si ritrova una certa capacità di usare corpi e volti. Ma i tentativi di "composizione" (che vadano oltre la Mazzantini e la scena inizialmente magistrale in cui si scioglie i capelli allo specchio) abortisticono in una piattezza figurativa che si accontenta del set e di alcune suggestioni primarie, in una incertezza globale di ritmo che sarebbe troppo pensare studiata per fare emergere le altre presenze-apparizioni, forti e "strane", di Emanuelle Riva e Daniel Gelin (che oggi sia più facile avere certi "attori" — loro tastano meglio il pubblico, sanno dove più li si "vede" — in tv che al cinema? Che sia una piccola modifica curiosa in atto?).
Sogni e bisogni. Un altro titolo bello per quanto antico. Appena intuibile il progetto (presentati due soli episodi, "Micio, micio" e "Il fattaccio", dei soli tre qui annunciati), piuttosto nuovo, come si diceva. Centrato senza infingimenti sull'attore (Proietti/Ferréol da una parte, Montesano dall'altra, Nuti e altri grossi calibri comici attesi negli altri episodi), e molto pensato produttivamente in funzione serial-televisiva; storie appunto intorno agli attori, brevi (mezz'ora) e con situazioni forti, set quotidiani e poco costosi. Ma a una spoliazione televisiva corrisponde anche un di più di amore per il corpo e l'ingombro del personaggio-attore, per la sua volgarità di volumi e di voce; rischioso, l'addensarsi della responsabilità sull'attore è qui però anche un proiettarsi intero della regia dentro il campo televisivo, fino a rischiare la perdita di ogni identità (posto che il sogno sia il cinema — ?? — il bisogno è certo la tv — ?? — ...) e magari comunque una non-attenzione della massa-spettatori in attesa di momenti vuoti e di "riposo", abituata più ai corpi dimezzati dei tg o all'intermittenza ossessiva dei *baudi* che alla presenza tonda e continua. Ma almeno è un rischio, un giocarsi.

E si confessa che *L'opera favolosa di Raimondo di Sangro, Principe di Sansevero* non s'è potuto vedere (non ho potuto; un ritardo forse, unica cosa non ammessa; un ritardo forse per la quasi contemporaneità di un Buñuel, o per una piccola sovrapposizione; "Venezia tv" si scontrava spesso con la fine di un Buñuel; buon segno o brutto segno, certo una rigidità di regolamenti e comportamenti lontana da qualsiasi flessibilità di palinsesto, una sacralità dell'orario fisso e dell'interezza del testo che a volte i "testi" stessi mostravano di non richiedere o di non "volere"). Problemi di orari, di durate, di rispetto per gli "autori". Mi scuso. Ma si sarà capito che il mito dell'autore e quello del cinema italiano erano forse più "serviti" (volendo proprio) con i due video disugualissimi (clips musicali) di Antonioni e Bolognini, per Gianna Nannini e Amanda. È di sicuro un altro discorso, così come il video non è la tv. Altre durate, altre economie, meno falsi problemi e piuttosto un giocoso riproporsi degli inizi della storia del cinema. Sì, sarebbe da vedere perché *Fotoromanza* è grande e perfetto "cinema" di Antonioni, né cinema né tv. Ma è un altro discorso, e a Venezia era in effetti in un altro *spazio*.

Il cinema delle origini in Sicilia (1895-1898)

Nino Genovese

Per un'indagine più completa che miri a ricostruire i primi passi del cinema in Sicilia, non si può prescindere da un esame, seppure, in questa sede, breve e quanto mai sommario, delle coordinate storiche e sociali in cui questo nuovo *medium* s'innesta e prende forma, presupponendone le prime realizzazioni e gli ultimi sviluppi.
La Sicilia che accoglie il cinema appena nato, infatti, appare «l'Isola degli eccessi e degli opposti nella natura, nel lavoro, nella società» [1], in cui, alla vita che si svolge nei numerosi comuni rurali dell'interno, isolati come vere e proprie città-stato, scandita sul ritmo delle stagioni e sul lavoro dei campi, fa da singolare contrasto quella dei comuni della costa, in genere più ricchi e più aperti alle innovazioni e soprattutto quella dei tre centri-cardini, nell'ordine Palermo, Messina e Catania, i più popolosi, oltre che i capoluoghi delle province più estese, che — a differenza delle altre città, specie dell'interno, «veri e propri centri rurali» [2] — presentano «caratteri di una maggiore evoluzione politica e sociale» [3] e un tipo di vita che si avvicina maggiormente a quello delle altre città del nuovo Regno d'Italia.

---

[1] S. F. Romano, *La Sicilia nell'ultimo ventennio del secolo XIX*, Palermo, 1958, p. 1; parte seconda della *Storia della Sicilia post-unificazione*, con introduzione di E. La Loggia, (3 voll.). Collana di monografie promossa dalla Società siciliana di storia patria e dal Centro regionale di ricerche statistiche. Industria Grafica Nazionale, Palermo, 1956-1959.
Tutto il presente paragrafo, che mira a ricostruire, sia pure nelle linee generali, il volto complessivo della Sicilia e dei suoi principali centri nel periodo in cui fa la sua prima apparizione il cinema, fa tesoro delle affermazioni e delle osservazioni innanzitutto di Salvatore Francesco Romano nel libro di cui sopra e anche di F. Brancato, *La Sicilia nel primo ventennio del Regno d'Italia*, parte prima dell'op. cit.
Una particolare attenzione meritano anche i libri di numerosi viaggiatori di fine Ottocento-primi Novecento, tra i quali val la pena segnalare, per la vivacità delle sue descrizioni, almeno E. De Amicis, *Ricordi di un viaggio in Sicilia*, Catania, 1908.

[2] F. Brancato, cit., p. 41.

[3] Idem, p. 46.

Già nel periodo immediatamente posteriore all'unificazione Palermo, la "capitale", è anche la città più importante, che esercita un notevole richiamo, seguita a ruota da Messina, che — anche a causa del tremendo terremoto del 1783 che l'aveva quasi completamente distrutta (prima che quello, ancora più terribile, del 1908 completasse l'opera) — «era la città che presentava l'aspetto più moderno, sia nella costruzione delle fabbriche e nella distribuzione delle strade, sia nel tono generale della vita che vi si svolgeva» [4], mentre a Catania, «per la straordinaria intraprendenza e spirito di iniziativa dei suoi abitanti, si svolgeva un ritmo di vita più intenso e attivo che non nella stessa Messina» [5], pur contando nel 1861 solo 68.818 abitanti di fronte ai 103.324 della città dello stretto.
I quarant'anni che vanno dall'unificazione alla fine del secolo furono contrassegnati da numerosi importanti avvenimenti, come l'occupazione della Tunisia da parte della Francia, la disfatta di Adua e le dimissioni di Crispi, che ebbero profonde ripercussioni in Sicilia, e da altri avvenimenti verificatisi nell'isola, come il movimento dei fasci lavoratori nel 1893, provocato dalle misere condizioni di vita dei contadini e degli addetti alle zolfare e duramente represso, che, invece, diede la stura a movimenti analoghi che si svolsero, fino al 1900, su tutto il territorio nazionale. Ebbene, in questo periodo, anche le tre città, naturalmente, avevano mutato aspetto: Messina si era «innalzata su per i colli conici che le sorgono dietro, allungando le sue grandi ali bianche lungo il mare, fino a perdita d'occhio» [6]; Catania, con le sue strade diritte e lunghissime, che al De Amicis ricordano quelle di Torino, era la città che «dal 1860 aveva raddoppiato la sua importanza», mentre Palermo «aveva nuovi magnifici passeggi pubblici, che non le toglievano l'originale antica fisionomia, che le dava l'incrocio di due lunghissime arterie nella piazzetta ottagonale dei Quattro Canti, che era sempre il suo centro di vita» [7].
Tuttavia quei contrasti, che costituiscono una vera e propria caratteristica della Sicilia in generale, tra il rigoglio dei giardini della costa e il desolato latifondo dell'interno, tra il lavoro che dà a stento di che vivere e l'ozio dei nobili, tra l'umiltà dei contadini e l'arroganza dei gabellotti, tra le pietose condizioni di vita di contadini, zolfatari, piccoli artigiani e la sontuosità delle feste e dei ricevimenti delle famiglie aristocratiche o della grande borghesia, in una parola, tra lo squallore cupo della fame da una parte e l'opulenza favolo-

[4] F. Brancato, cit., p. 49.

[5] Idem, p. 49.

[6] E. De Amicis, cit., p. 10.

[7] Idem, pp. 39-40.

sa dall'altra, diventano elementi emblematici anche del nucleo, del tessuto urbano stesso di queste tre città[8].
Ma il contrasto risulta più evidente non tanto a Catania, che era «la città siciliana più industriosa ed attiva, che pertanto meno conosceva la miseria che invece era molto diffusa nel resto dell'Isola» [9], quanto a Messina, dove «sussistevano ancora larghi strati della popolazione in uno stato di straordinaria miseria e arretratezza sociale [10] e soprattutto a Palermo, «tutto uno spettacolo di violenti contrasti», per dirla col De Amicis, dove era sufficiente allontanarsi dal lussuoso viale del Foro Italico alla Marina per vedere, lì vicino, la miseria della vecchia Cala e dove — dopo aver ammirato i due grandi, sontuosi teatri del Politeama e del Massimo costruiti senza badare a spese in una città ancora priva di un ospedale — era sufficiente lasciare appena la piazza del Teatro Massimo e inoltrarsi nel dedalo dei vicoli dei quartieri vicini per vedervi «brulicare una popolazione poverissima in migliaia di fetidi covi» [11].
Naturalmente la Sicilia, di allora come di oggi, non è solo Palermo, Catania e Messina, ma la constatazione della loro importanza e il fatto che il tenore di vita, i costumi, le abitudini dei loro abitanti sono senz'altro i più vicini a quelli delle città più evolute del Regno, mi ha indotto a circoscrivere l'analisi dell'arrivo del cinema in Sicilia a questi tre grossi centri e limitatamente agli anni dal 1895 al 1898 (d'altra parte, si tratta dei primi risultati di un'indagine più ampia, ancora in corso, che si prefigge di analizzare la situazione anche di altri centri importanti dove, nonostante il maggior isolamento e la probabile scarsezza di fonti, il cinema potrebbe essere regolarmente arrivato più o meno nello stesso periodo), condotta però sulla scorta rigorosa di numerosi periodici d'epoca, consultati a più riprese presso la Biblioteca universitaria regionale, il Gabinetto di lettura e l'Archivio storico del Comune di Messina, presso la Biblioteca comunale di Palermo e presso la Biblioteca civica-Ursino Recupero e la Biblioteca universitaria regionale di Catania: le

---

[8] Gli stessi viaggiatori di fine Ottocento, a proposito di tutt'e tre queste città, annotavano nei loro diari, ad esempio, lo spettacolo delle passeggiate alla Marina, imperniato sul contrasto stridente tra il lusso dei nobili che, d'estate, in lunghe file di carrozze che si snodavano sui vari lungomari, si facevano servire, comodamente seduti nelle carrozze stesse, squisiti gelati, e un elevato numero di pezzenti e mendicanti che chiedevano l'elemosina.
Una vivace descrizione di una passeggiata in carrozza alla Marina, cioè al Foro Italico, a Palermo, è quella che ci offre R. Bazin, *Sicilia - Bozzetti italiani;* trad., introd., e note di P. Thomas, Palermo, Edizioni e Ristampe Siciliane (Edrisi), 1979, pp. 86-87.

[9] F. Brancato, cit., p. 50.

[10] Idem, p. 49.

[11] Idem, p. 44.

uniche fonti possibili relatitive al cinema in questo periodo pressoché inesplorato o solo sporadicamente dissodato, ma proprio per questo, forse, più affascinante per le sorprese che può riservare, per le scoperte cui può dar adito: come quelle pazientemente tirate fuori da polverosi e ingialliti fogli di quotidiani e riviste ottocentesche cui ho cercato di dar corpo e forma nelle pagine che seguono.

L'arrivo del Kinetoscopio

Una tappa importantissima di un'infinita serie di esperimenti, intensificatisi soprattutto nell'arco dell'Ottocento, e di una ricerca lunghissima che, secondo qualcuno[12], potrebbe addirittura farsi risalire ai primordi dell'umanità, ai primi graffiti degli uomini delle caverne e alla loro tensione ideale a riprodurre il movimento, è costituita senz'altro dal Kinetoscope o Kinetoscopio, cioè quell'apparecchio dovuto al genio di Edison, costituito da una cassetta che, attraverso un oculare, permetteva la visione individuale di immagini in movimento; esso — pur ricordando, più che il cinema nella sua accezione comune, quelle macchinette una volta molto diffuse nei luna-park e, più in generale, le numerose macchine automatiche della nostra società dei consumi — anticipa in tutti i centri in cui viene presentato l'arrivo del cinema vero e proprio, del film cioè proiettato sul bianco lenzuolo, davanti a tutti, e non nel buio ventre di una cassetta, dove alcuni personaggi, immortalati nei loro gesti e movimenti abituali, li ripetono all'infinito, spiati da un buco e condannati dal loro dio meccanico a una crudele iterazione che, pur esaltando la componente voyeuristica che può esserci in ciascuno di noi, finiva col risultare noiosa, dopo il primo momento di curiosità, anche per i primi stupefatti spettatori.
La *Danza Buffalo*, la *Contorsionista Bertholdi, Una bottega da falegname* sono soltanto degli esempi di questi microspettacoli che fanno parte del programma del Kinetoscopio presentato nel giugno del 1895 a Palermo, dove fu «esposto» (come allora si diceva), per tutto il mese, «nel gabinetto del signor Moccia, in via Vittorio Emanuele n. 151» [13].
Il settimanale «Il Caporal terribile», che è il primo organo di stampa a parlarne, l'annuncia così:

---

[12] Ad esempio, F. Sacchi, *Cinema ritratto del tempo*, in *La storia del cinema*, Milano, Vallardi, 1966, p. 7.

[13] «Corriere dell'Isola», Palermo, 9-10 giugno 1895. Il periodo di permanenza a Palermo del Kinetoscopio può dedursi considerando il primo annuncio sulla stampa dell'epoca, che risale al 2 giugno 1895, fino all'ultimo, che è del 2-3 luglio.

> Il Chinetoscopio Edison, la più grande scoperta di questo secolo, viene esposto *per la prima volta in Italia* al pubblico palermitano per soli pochi giorni, e non mancherà certamente di destare la più alta meraviglia ed il più grande interesse per l'ingegnosità di questa mirabilissima invenzione...[14]

È importante far notare come l'arrivo del Kinetoscopio sia salutato come un fatto verificatosi «per la prima volta in Italia» (e non "per la prima volta in Sicilia", come sarebbe stato logico aspettarsi), perché denunzia il desiderio di appropriarsi di una primogenitura che in realtà non spetta né a Palermo né alla Sicilia, ché la prima presentazione italiana del Kinetoscopio era già avvenuta diversi mesi prima, e precisamente all'inizio del 1895, a Milano [15].
Ed è a un anno da questa prima programmazione italiana e circa sei mesi dopo quella palermitana che il Kinetoscopio arriva anche a Messina, probabilmente ai primi di gennaio del 1896, impiantato presso un certo sig. Attilio Dogheria in via Garibaldi n. 176[16], dove si fermerà per più di un mese e mezzo [17]. A Catania, invece, non ho rintracciato alcuna notizia di quest'apparecchio, così come per tutto il 1895 e il 1896 non è stato possibile trovare nei periodici d'epoca consultati alcun riferimento, sia pure generale, al cinema.
È invece proprio nel 1896 che si ha, anche in Sicilia, la prima proiezione cinematografica su schermo [18], con un misterioso apparecchio, il Kinefotografo, che si trova attestato soprattutto a Napoli e

[14] Il corsivo è mio. La citazione è tratta da «Il Caporal terribile», Palermo, 2 giugno 1895, ma la rubrica in cui la notizia è inserita, "Carezze e sciabolate", è datata 1° giugno 1895; inoltre, il modo in cui il soffietto è concepito potrebbe avallare l'ipotesi che il Kinetoscopio fosse già arrivato a Palermo da qualche giorno.

[15] S. Raffaelli, *Cinema Film Regia (Saggi per una storia linguistica del cinema italiano)*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 20.

[16] «Gazzetta di Messina», Messina, 5 gennaio 1896.

[17] Più esattamente, il Kinetoscopio rimase a Messina dai primi di gennaio (il primo annunzio, che si trova nella «Gazzetta di Messina» del 5 gennaio 1896 parla del Kinetoscopio come già impiantato e funzionante) a «qualche tempo» dopo il 19 febbraio (data dell'ultimo annuncio che si trova sempre sulla «Gazzetta di Messina» del 18-19 febbraio 1896).
Tutte le notizie messinesi relative al Kinetoscopio si trovano nella «Gazzetta di Messina» dei seguenti giorni: 5 gennaio, 16 gennaio, 2 febbraio, 18-19 febbraio 1896: in quest'ultimo numero si parla dell'intenzione del sig. Dogheria di presentare anche il Kinetofono (quell'apparecchio, cioè, che nasceva dalla combinazione di fonografo e kinetoscope), di cui però non si hanno successivamente altri riscontri.

[18] La prima proiezione cinematografica italiana ebbe luogo «a Roma, a cura dello Studio fotografico Le Lieure, venerdì 13 marzo 1896», come ha dimostrato A. Bernardini, *Cinema muto italiano*, I., *Ambiente, spettacoli e spettatori 1896-1904*, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 23.

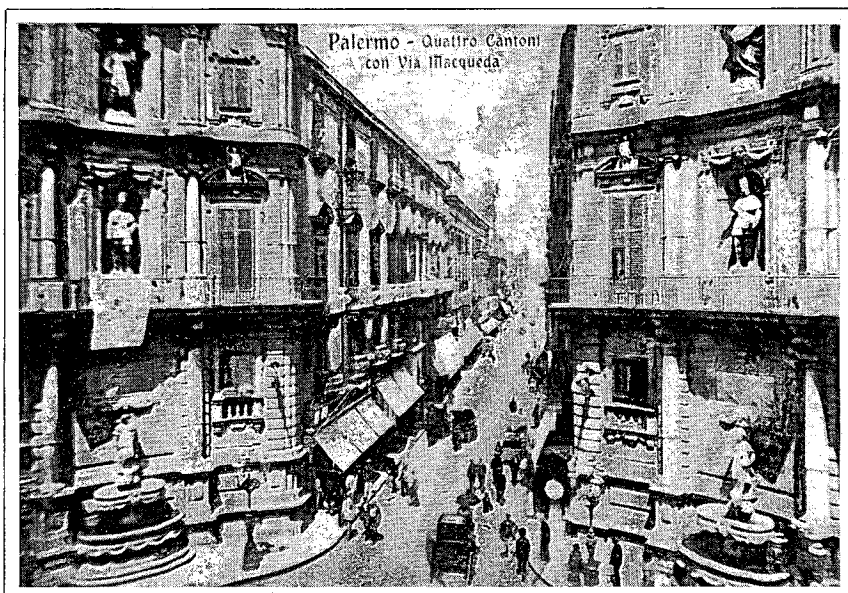
in Sicilia e che agisce a Palermo in via Macqueda [19] n. 483, di fronte al Teatro Massimo, dal 19 settembre 1896 (che è dunque non solo la data della prima proiezione cinematografica palermitana su schermo, ma quasi sicuramente anche quella della prima programmazione cinematografica siciliana) fino al 30 novembre dello stesso anno. Che cos'è, dunque, questo Kinefotografo? Precisato che, nonostante l'assonanza fonetica, esso non ha nulla a che vedere con il Kinetografo di Edison (apparecchio solo di ripresa, e non pure di proiezione), rimangono aperti altri interrogativi: si tratta di un sinonimo del Cinématographe Lumière, di un Vitascope Edison o di un altro dei numerosi apparecchi che cominciavano a circolare anche in Italia? Nel caso della Sicilia, la risposta non è difficile. Infatti, qui il Kinefotografo è sempre costantemente accostato a Edison [20], il quale era molto conosciuto, anzi famoso, per le sue numerose invenzioni e il cui nome era collegato all'idea stessa di cinema (per merito del Kinetoscopio che, sia a Palermo che a Messina, aveva preceduto l'arrivo del Kinefotografo) più di quello di A. e L. Lumière: perciò sembrerebbe logico pensare a un Vitascope Edison [21], se tale attribuzione non fosse immediatamente smentita dalla considerazione che, almeno per quanto riguarda Palermo e Messina, si tratta senza alcun dubbio di una macchina da proiezione costruita dall'inglese Robert William Paul, che vi aveva adattato alcune pellicole girate da Edison per il suo Kinetoscope e altre da lui stesso realizzate: ciò è dimostrato dal fatto che l'impresa che agisce a Palermo è la stessa che, con il nuovo anno, si trasferirà a Messina, come si può facilmente rilevare non solo dall'identità quasi assoluta delle "vedute" incluse nelle diverse programmazioni delle due città siciliane, ma soprattutto da un annuncio della «Gazzetta di Messina e delle Calabrie» [22] che, togliendo qualsiasi dubbio, così recita:

---

[19] La centralissima Via Maqueda allora risulta scritta sempre così: Macqueda.

[20] «L'ultima meravigliosa invenzione di Edison» («Corriere dell'Isola», 16-17 settembre 1896 e 19-20 settembre 1896); «la grande e meravigliosa invenzione di Edison» (Idem, 25-26 novembre 1896); «l'ultima scoperta di Edison» («Giornale di Sicilia», 18-19 settembre 1896); «Il genio di Edison — col *Kinefotografo* — non poteva inventare nulla di più grande, perché rendeva eterna la vita» (Idem, 29-30 settembre 1896); «la meravigliosa invenzione edisoniana» («Il Caporal terribile», 20 settembre 1896).

[21] È questa l'attribuzione che, almeno relativamente a Napoli, effettua C. Rubino, *Cinematografo a Napoli: appunti sulle origini (1896-98)*, in «Immagine - Note di storia del cinema» (pubblicata dall'Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema ed edita dalle Edizioni dell'Ateneo, Roma), fascicolo quarto - giugno-settembre 1982, pp. 23 e 24.

[22] Si tratta dello stesso quotidiano di Messina già citato, la «Gazzetta di Messina», che a partire dal 1897 aggiungerà nella testata la dizione «e delle Calabrie».

Palermo, via Maqueda (Macqueda) e piazza Quattro Canti alla fine dell'Ottocento

> L'impresa, *reduce dall'immenso successo di Palermo,* ha voluto, per soddisfare la legittima aspettazione dei messinesi, dare una serie di rappresentazioni per pochi giorni... [23]

E giacché, sempre a proposito di Messina, apprendiamo che l'apparecchio è un Paul [24], cioè un animatograph o theatrograph, uguale è quindi anche il proiettore palermitano, che saranno probabilmente gli impresari italiani a ribattezzare Kinefotografo: un nuovo termine, fresco di conio, che da un lato rispondeva all'esigenza, presumibilmente avvertita, di evidenziare la presenza della parola "fotografia" anche nel titolo [25] e, dall'altro, oltre a ricordare il recente "Kinetoscopio", si avvicinava, anche fonicamente, al nuovo termine "Cinematografo" (usato pure nella variante "Kinematografo") che, grazie ai perfezionati e sempre più diffusi apparecchi dei fratelli Lumière, prendeva piede ed entrava nell'uso comune [26].

---

[23] «Gazzetta di Messina e delle Calabrie», Messina, 10 febbraio 1897. Il corsivo è mio.

[24] «La macchina di via Pozzoleone è inglese, costruita da Mr. R.W. Paul» («Gazzetta di Messina e delle Calabrie», 18 febbraio 1897).

[25] In effetti, siamo in un periodo in cui il cinema risulta ancora strettamente collegato alla fotografia, come dimostrano espressioni ricorrenti del tipo «fotografia animata», «fotografare» usato nell'accezione di cinematografare o "riprendere", «macchina fotografica» invece di cinepresa, ecc.

[26] Per una puntuale ricognizione intorno al problema "Kinefotografo", rimando al mio *Il mistero del Kinefotografo,* in «Immagine», cit., fascicolo sesto, ottobre-dicembre 1983, p. 11 e seg.

Quindi, reduce da Palermo dove — ubicato in via Macqueda n. 483 di fronte al Teatro Massimo — aveva operato dal 19 settembre al 30 novembre del 1896, questo non più tanto misterioso Kinefotografo (che è perciò da identificarsi con un theatrograph di W.R. Paul) arriva a Messina, in via Pozzoleone 39, accanto al Teatro Vittorio Emanuele, il 12 febbraio 1897 e si ferma in città fino al 16 aprile dello stesso anno.
Tra le prime "vedute" in assoluto cui i palermitani assistettero vi è naturalmente *L'arrivo del treno,* che si trova «all'inizio della lunga vicenda del cinematografo, in quasi tutti i paesi»[27], mentre i messinesi (pur potendo ammirare anch'essi il primo classico del brivido della storia del cinema, che è inserito infatti nel primo programma) assistettero come prima "veduta" all'*Entrata di un vapore in un porto:* certo una coincidenza, ma molto significativa per una città adagiata sullo stretto e vera porta della Sicilia raggiungibile dal continente (allora come oggi) solo via mare.
Che poi il porto sia quello di una non precisata città e il vapore magari appartenga a una marina straniera, poco conta, per il momento. Arriverà anche il tempo in cui si vorranno vedere luoghi, ambienti, personaggi della propria realtà magicamente immortalati e trasferiti sul bianco lenzuolo, e ci saranno gli impresari lungimiranti che, in un'epoca ancora priva della concorrenza televisiva, cercheranno di soddisfare questo intimo bisogno, dal sapore vagamente narcisistico, di vedere se stessi e la propria realtà di tutti i giorni proiettati sullo schermo.
Per il momento si tratta di immagini che rispecchiano un ampio mondo, vario e complesso, colto nella sua realtà fenomenica, fatta di luoghi distanti di cui si era sentito solo parlare o si era vista qualche sbiadita fotografia o qualche disegno, come New York, Londra, Parigi; di personaggi famosi come gli atleti americani Leonard e Cuhsin o più anonimi come i pompieri, un dentista, una ballerina, un domatore, una cuoca, le lavandaie; di avvenimenti importanti e di larga risonanza, come l'incoronazione dello Zar a Mosca o il gran derby d'Epsom del 1896, o di avvenimenti che rientrano in una dimensione molto più familiare e quotidiana, come una giostra, una banda militare, la partenza di un vaporino: tutto ciò (e altro) scorre e si dispiega dinanzi agli occhi stupefatti e (cinematograficamente parlando) ancora ingenui dei primi spettatori siciliani, in rapidissime "vedute" della durata di pochi secondi, tremolanti e confuse, talora sbiadite e rumorose, ma ben accolte, in

---

[27] R. Redi, *L'arrivo di un treno: Edison o Lumière?,* in *1896-1914. Materiali per una storia del cinema delle origini,* a cura di V. Angelini - F. Pucci, Studioforma, 1981, p. 204.

genere, perché hanno il sapore della novità e dell'autenticità e il fascino di ciò che è lontano e misterioso.
Tali "vedute", qualcuna delle quali non facilmente identificabile, sono per lo più presenti nelle programmazioni del Kinefotografo di entrambi i centri siciliani [28], ma vi sono quelle che risultano attestate solo a Palermo [29], così come altre sono presentate solo a Messina [30].

Ma non è ancora il Lumière

La terza tappa del cinema a Palermo — dopo il Kinetoscopio e il Kinefotografo — è costituita dall'arrivo del Cinematografo non meglio identificato. Di quale apparecchio si tratta? Forse di un "Lumière"?

---

[28] Le "vedute" presentate sia a Palermo che a Messina sono: *L'entrata di un vapore in un porto; La piazza della Repubblica a Parigi; Monelli che raccolgono monete sulla spiaggia di mare a New York; La via Piccadilly a Londra; La passeggiata velocipedistica a Hyde-Park a Londra; L'arrivo di un treno; Le lavandaie; La cuoca* (scena comica); *Un domatore di cavalli; Una ballerina* (presentata anche a colori); *I pompieri di Parigi che salvano due ragazzi da un incendio (Salvataggio in un incendio), Una banda militare* (potrebbe essere *Passaggio di un reggimento* di Edison); *Lo sbarco di passeggeri da un vaporino sul Tamigi; Il gran derby d'Epsom 1896* (Paul); *Il carosello (La giostra,* secondo un'altra fonte); *Il gabinetto di un dentista americano* o *Dentista americano:* potrebbe essere *In the Dentist's Chair,* incluso nel catalogo del 1894, pubblicato da Ramsaye; era una pellicola girata da Dickson per conto di Edison, per il suo Kinetoscopio, come afferma G. Sadoul, *Storia generale del cinema - Le origini e i pionieri (1832-1909),* Torino, Einaudi, 1965, p. 190.

[29] Le "vedute" presentate solo a Palermo sono: *Celebri atleti americani Léonard e Cuhsin; Il parco di Edison presso New York e il passaggio di un tram elettrico; La danza serpentina* (molto probabilmente si tratta di *Skirt Dance* o *Annabelle,* che si trova inserito nel programma Raff e Gammon per il Vitascope ed era una pellicola realizzata per il Kinetoscope di Edison: cfr. G. Sadoul, cit., p. 189 e 224); *L'incoronazione dello Czar a Mosca; Una piazza con omnibus; Battaglia di galli* («originale Edison», afferma il «Corriere dell'Isola», Palermo, 26-27 ottobre 1896; potrebbe essere *The Cockfight* che si trova nel catalogo Ramsaye, cfr. G. Sadoul, cit., p. 188 n. 1); *Il ponte Blackfriars a Londra* (sicuramente di Paul, cfr. G. Sadoul, cit., p. 392 n. 1); *La partenza del vapore "Vittoria" da Dover per Calais* (probabilmente di Paul); *L'arresto di un ladro in una bottega di liquorista* («eseguita dallo stesso Edison», cfr. «Giornale di Sicilia», Palermo, 21-22 novembre 1896).
Le notizie relative al Kinefotografo palermitano sono desunte dai seguenti periodici: «Corriere dell'Isola», dal 16-17 settembre al 29-30 novembre 1896; «Giornale di Sicilia», dal 18-19 settembre all'1-2 dicembre 1896; «Il Paese politico-amministrativo», dal 19-20 settembre all'1-2 novembre 1896.

[30] Le "vedute" presentate solo a Messina sono: *La partita a carte* (potrebbe essere *Une partie des cartes,* 1895, il primo film di Méliès; cfr. G. Sadoul, cit., p. 281); *Mondana al bagno* (forse *Le bain de la mondaine,* il primo film di Joly e Pathé, 1895 e «probabilmente la prima produzione cinematografica realizzata in Francia», cfr. G. Sadoul, cit., p. 202); *Le tentazioni di S. Antonio* (Variante: *La tentazione di Sant'Antonio,* forse

Nel primo annuncio pubblicitario ciò non è specificato:

> Il più gran successo a Parigi e Londra.
> Il sorprendente CINÊMATOGRAFO a fotografie animate e colorate senza tremolio.
> Prossimo arrivo da Parigi.
> Ultima perfezione! [31]

Un annuncio più articolato si ha, nello stesso periodo, in un altro giornale:

> Dopo il Kinefotografo — e precisamente nello stesso locale, a Porta Macqueda — avremo il *Kinematografo*, un'assoluta novità per Palermo giacché differenzia molto da tutto quanto si è finora veduto.
> Qui non si tratta di fotografie nere, di proporzioni ridotte e che, nei movimenti, sono soggette ad un incomodo tremolio; ma di fotografie al naturale, colorate, che si muovono naturalmente.
> Questo *Kinematografo* ci viene direttamente da Londra e rappresenta cosa nuovissima non solo per Palermo, ma per tutta Italia [32]

Anche in quest'avviso non c'è alcun riferimento a Lumière; non sorprenda, poi, la dizione *Kinematografo* invece di *Cinematografo*, perché l'oscillazione tra *k* e *c* nel lessico cinematografico del periodo delle origini è molto frequente, mentre lascia perplessi il riferimento all'arrivo da Londra (poiché nella pubblicità precedentemente citata si parlava di Parigi); presuntuoso appare,

---

Saint'Antoine de Padoue); Le coucher d'Yvette (anche questo titolo, insieme con il precedente, si potrebbe riferire alle pellicole che Joly e Pathé hanno girato per il Kinetoscope; in tal caso, essendo state presentate a Messina nel 1897, bisognerebbe anticipare di un anno la data di realizzazione proposta da G. Sadoul, cit., p. 778 e 791); *Bal d'enfants* (a colori); *Passaggio dei pompieri a Londra; La fine d'un concerto musicale; I boscajuoli; Nel porto di Napoli* (unica "veduta" sicuramente italiana); *Il mondo a rovescio.*
Tutte le notizie relative al Kinefotografo messinese, comprese le notazioni di carattere tecnico e i programmi minuziosi delle sue proiezioni, si possono seguire attraverso la lettura della «Gazzetta di Messina e delle Calabrie», dal 10 febbraio al 14 aprile 1897, che costituisce la fonte principale. L'annunzio dell'arrivo del Kinefotografo si ha anche nel «Marchesino», 15 febbraio 1897.
Per un discorso più dettagliato su queste proiezioni (relative non solo al 1897, ma anche all'anno successivo, ricco di eventi importanti), rimando al mio *Le prime proiezioni cinematografiche a Messina (1896-1898)* in «Immagine», cit., fascicolo terzo, gennaio-marzo 1982, p. 7 e seg.

[31] «Giornale di Sicilia», Palermo, 28-29 novembre 1896 (ripetuto anche nei primi numeri di dicembre).

[32] «Il Caporal terribile», Palermo, 28 novembre 1896.

se vogliamo il riferimento alla «cosa nuovissima non solo per Palermo, ma per tutta Italia».
Ma il punto più importante su cui è bene richiamare l'attenzione è quello in cui, operando una sorta di raffronto tra Kinefotografo e Cinematografo, si pone l'accento sui difetti che il primo presentava (dei quali, oltretutto, nei mesi in cui aveva agito a Palermo, nessuno aveva parlato) e precisamente sul tremolio e sulle proporzioni ridotte delle "fotografie": inconvenienti che questo nuovo Cinematografo (proveniente da Parigi o da Londra che sia) sembrerebbe non mostrare.
Bisognerà però aspettare il 1° gennaio del 1897 per assistere all'inaugurazione di questo Cinematografo «sito a Porta Macqueda», a proposito del quale il «Giornale di Sicilia» afferma che è «felicissima la scelta dei *films* [sic] che riproducono, a *grandezza naturale* vari soggetti in modo da destare la viva illusione di assistere a fatti e svolgimenti reali della vita» [33]: si nota qui l'insistenza, data anche dal corsivo, sulle riproduzioni «a *grandezza naturale*» (a differenza quindi delle immagini ridotte, rimpicciolite, proiettate dal Kinefotografo) e l'uso per lo meno insolito del termine *film* al maschile [34]: ché, «nei primissimi contatti con l'italiano, *film* assunse il genere femminile», come «testimoniano concordi gli esempi di fine secolo finora noti» [35].
In tutti gli annunci riportati sul «Giornale di Sicilia» e negli altri periodici consultati, questo Cinematografo non risulta mai accostato al nome dei fratelli Lumière.
L'unica eccezione è costituita dal «Corriere dell'Isola», che una sola volta cita esplicitamente:

> Il pubblico continua ad affollarsi nei locali rimpetto il *Teatro Massimo* alle esposizioni del Cinematografo *Lumière*. Il quale è il più perfezionato, dà nitide e complete le vedute, e non stanca la vista come qualche altro... [36]

Il riferimento è ancora, evidentemente, al Kinefotografo, che

[33] «Giornale di Sicilia», Palermo, 2-3 gennaio 1897.

[34] Non si tratta, come potrebbe sembrare, di un fatto casuale o addirittura unico, ascrivibile magari a un'iniziativa o ignoranza del proto, perché *film* a Palermo è usato al maschile in almeno altri due casi (nei quali si è incorsi in un evidente, ripetuto errore di stampa, che non modifica però l'osservazione relativa al "genere"): 1) «Giornale di Sicilia», 15-16 gennaio 1897: «gli altri nuovi flims *[sic]*»; 2) «Il Paese Politico-Amministrativo», Palermo, 1-2 febbraio 1897: «nuovi flims *[sic]*».

[35] S. Raffaelli, *Cinema Film Regia*, cit., p. 144.

[36] «Corriere dell'Isola», Palermo, 25-26 gennaio 1897.

appunto dava delle figure ridotte e non completamente nitide e stancava la vista col suo tremolio.
È lo stesso «Corriere dell'Isola» a riportare in parecchi numeri (dal 17 al 30 gennaio 1897) una specie di manifesto pubblicitario (come quelli che ancora oggi si usano), che riproduce il programma (vedi illustrazione della pagina accanto).
Da notare che l'*Entrata dello Czar a Parigi* (messa in rilievo nel programma) si potrebbe attribuire a Pathé [37], ma anche Méliès, all'inizio della sua carriera, «gira l'arrivo dello Zar a Parigi» [38] e lo stesso fecero Pirou e Joly, che cominciarono la loro attività proprio «girando dei film sul viaggio dello zar in Francia (settembre-ottobre 1896)» [39] e altre attualità «prese dal vero», tra le quali potrebbe esserci *Il Presidente F. Faure visita l'ambasciata russa di Parigi*, la *Marcia del 63° Regg. Fanteria francese, La Loie Füller* e altre ancora. A Pirou, secondo G. Sadoul, si deve anche l'idea del famoso *Le coucher de la mariée*, «di cui Louise Willy fu la vedette», «Joly fu l'operatore e un dipendente di Pirou, Kirchner, detto Léar, s'incaricò della supervisione della messinscena» [40].
Si tratta quindi di un programma dovuto probabilmente in gran parte a Pirou e Léar (e forse anche a Pathé), mentre il proiettore potrebbe essere un Pathé o un Joly e Normandin o un cronofotografo Demény o comunque uno dei numerosi apparecchi che furono costruiti sulla scia del successo del Cinematografo Lumière per fargli concorrenza, ma il cui funzionamento, in verità, lasciava molto a desiderare.
Lo dimostra anche il seguente annuncio, dal tono un po' particolare, che lo distingue dagli altri i quali parlano sempre di grande successo di pubblico o, al più, tacciono:

> Al Cinematografo — Continua ogni sera l'esposizione dei quadri, però con scarso concorso di pubblico.
> E ciò, perché se la fotografia animata ha salito un gradino col cinematografo di via Macqueda — per il diminuito tremolio delle lastre [*sic*] — ne ha sceso parecchi altri per la sbiaditezza delle figure. Sembra proprio di assistere al movimento di tanti visi incartapecoriti!
> Un'altra ragione poi — che sarà forse la principale — dello

[37] Il "quadro" si può identificare, infatti, con *L'Arrivée du Tsar à Paris* (Pathé, 1897) di cui parla G. Brunel, *La Photographie animée*, 1897, indicato da G. Sadoul, cit., p. 264.

[38] Idem, p. 282.

[39] Idem, p. 267.

[40] Idem, p. 268.

CINEMATOGRAFO

La più splendida projezione di fotografie a colori ed animate, grandezza al vero. — L'ultima grande novità del giorno. — Clamoroso successo a Londra ed a Parigi. — **Combinazione col Fonografo.**

PROGRAMMA

1. La Loïe Füller *(a colori)*.
2. I Puritani *(marcia per fonografo)*.
3. Spiaggia di Nizza.
4. e 5. Il Presidente F. Faure visita l'ambasciata russa di Parigi - Contemporaneamente il fonografo riprodurrà *La Marsigliese*.
6. e 7. Marcia del 63° Regg. Fanteria francese con suono di fanfarra.
8. Dance des Incroyables *(a colori)*.
9. e 10. **ENTRATA DELLO CZAR A PARIGI** e suono dell'inno russo.
11. Le coucher de la mariée.

PREZZI

Biglietto d'ingresso. . . . . L. 0 50
Per ragazzi e militari di bassa forza. . . . . „ 0 25
Abbonamento per 12 ingressi a scelta . . . . „ 5 00

A Porta Macqueda, rimpetto il Teatro Massimo. - Locale elegantemente addobbato con luce a gas ed elettrica propria.
Tutti i giorni rappresentazioni dalle 13 alla mezzanotte.

Annuncio apparso sul «Corriere dell'Isola», Palermo, dal 17 al 30 gennaio 1897

> scarso concorso di pubblico deve ricercarsi nelle stupide oscenità che vengono presentate ogni sera.
> Si persuada una buona volta il proprietario: non è la pornografia che attira il pubblico, ma la perfezione dei quadri [41].

Questo trafiletto è molto importante, innanzitutto perché — a differenza dei numerosi altri che gli altri quotidiani e periodici pubblicano a più riprese — non è certamente ispirato dai soffietti pubblicitari (opportunamente ridotti o rielaborati a seconda delle circostanze) che le imprese stesse fornivano. Qui invece ci troviamo di fronte a una vera e propria nota critica — l'unica incontrata in questo periodo — che insiste opportunamente sulla scarsa affluenza di pubblico e, soprattutto, sui motivi che l'hanno determinata. Si evince chiaramente che se questo Cinematografo appare superiore al Kinefotografo per i motivi a cui ho già accennato e che anche qui sopra vengono rilevati, esso continua a presentare notevoli difetti, primo fra tutti la mancanza di nitidezza; altrettanto importante l'accenno alla qualità dei film presentati, anche se parlare di pornografia a proposito di soggetti come *Le coucher de la mariée,* pur essendo ancora molto lontani i tempi dei nudi integrali e dei film *hard-core,* è un po' esagerato anche per allora, visto che tutto si riduceva a uno spogliarello che non andava oltre... la sottoveste!
Anche a Messina — anzi, in quel caso, dato il "ritardato" arrivo del

[41] «Giornale dell'Isola», Palermo, 20 febbraio 1897.

Kinefotografo, in concomitanza con esso — si ha un Cinematografo che, analogamente a quanto avvenuto per il Kinefotografo, si potrebbe supporre sia lo stesso che ha agito a Palermo dal 1° gennaio 1897 ad almeno il 12-13 marzo dello stesso anno [42].
Ma a questo punto le date non ci confortano più, perché non coincidono: il Cinematografo messinese, ubicato prima in Largo San Giacomo, di fronte alla Casa Singer, e successivamente nella piazza dei Catalani e di proprietà di un certo sig. Lentini [43], è attestato nella città peloritana a partire dal 14 febbraio al 27 marzo 1897, cioè in un periodo in cui è attestato anche a Palermo.
Le programmazioni messinesi differiscono da quelle palermitane, a eccezione di tre "vedute" presenti in entrambi i centri: infatti *La Loie Füller* (a colori) presentata a Palermo potrebbe corrispondere alla *Danza serpentina* (colorata) del programma messinese, ed entrambe potrebbero identificarsi o con *Annabelle The Dancer* (in Francia, *Dance de la Loie Füller),* girata da Dickson per conto di Edison nel 1894 [44], o con *Skirt Dance* (Edison, 1896) [45], oppure, ancora, con *Danse serpentine* di Méliès (Star Film, 1896) [46]; infatti — come osserva anche Carlo Montanaro, ricordando tre «danze serpentine» in suo possesso «inequivocabilmente di Edison» che «portano un copyright del 1897» — evidentemente di questo soggetto alla moda furono girate, nel corso del tempo, parecchie versioni [47]. La seconda "veduta" è *L'entrata dello Czar a Parigi,* che corrisponde evidentemente al messinese *Arrivo dello Czar a Parigi,* della cui identificazione abbiamo già parlato [48], mentre la terza, presente senza varianti in entrambi i programmi, è *Le coucher de*

---

[42] Questa è la data dell'ultimo annuncio, che si trova nel «Giornale di Sicilia», dove si parla di ribasso dei prezzi «per una sola settimana», il che presuppone, oltre quella data, una permanenza del Cinematografo a Palermo di almeno un'altra settimana ancora (anche se il ribasso dei prezzi dimostra che la permanenza è ormai agli sgoccioli).

[43] Tutte le notizie relative al Cinematografo, compresi i titoli dei "quadri", si possono seguire attraverso la lettura sistematica della «Gazzetta di Messina e delle Calabrie» dal 15 febbraio al 27 marzo 1897; il nome del proprietario lo si apprende dallo stesso quotidiano del 10 e del 19 marzo 1897.

[44] G. Sadoul, cit., pp. 189-191.

[45] Idem, p. 224. *Skirt Dance,* a differenza di *Annabelle The Dancer,* si trova incluso nel catalogo Raff e Gammon.

[46] Idem, p. 281.

[47] C. Montanaro, *Appunti per una storia del cinema muto a Venezia,* in *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema,* a cura dell'Ufficio attività cinematografiche del Comune di Venezia, 1983, p. 199, n. 2.

[48] Cfr. nota 37.

la mariée, anch'essa già menzionata e che, pur essendo già stata presentata a Palermo, a Messina viene pubblicizzata come rappresentata «per la prima volta in Sicilia» [49].
Si tratta quindi di due imprese diverse, ma uguale potrebbe essere il tipo di apparecchio e la provenienza delle pellicole. A proposito di Messina, oltre ai sopracitati, si può fare il nome di Méliès [50].
A questo Cinematografo messinese (come quello palermitano ancora non identificato), è probabilmente da accostare anche il Neocinematografo, che opera a Messina dal 27 luglio al 9 agosto 1897 (e forse anche oltre), in un locale all'aperto (data la stagione), sito in corso Vittorio Emanuele, accanto alla statua del Nettuno. Diretto dal messinese sig. Serravalle, che potrebbe anche essere il primo impresario locale, presenta delle «visioni» che «non durano come prima appena pochi secondi, ma più di due minuti» [51].
I programmi di cui si ha notizia sono tre e comprendono i seguenti titoli (qualcuno dei quali, naturalmente, ripetuto): *Gara velocipedistica a Derby-Parck* [sic] *a Londra; Grande piazza della Libertà a New York; Sbarco dei cristiani fuggiti da Candia; Sparizione di una donna; La vittoria dei garibaldini contro i Turchi; Arrivo di un treno nella stazione di Calais; Assalto notturno* (scena comica); *Il Re e la*

---

[49] «Gazzetta di Messina e delle Calabrie», Messina, 10 marzo 1897.

[50] Infatti alcuni titoli presenti nel programma messinese potrebbero attribuirsi senza soverchie difficoltà proprio a Méliès, e precisamente: *Una notte terribile, Mercato di Trouville* e *Escamotage d'une femme*, che potrebbero essere, rispettivamente, *Une nuit terrible* (n. 26 del catalogo Méliès riportato da G. Sadoul, cit., pp. 751 e seg.), *Jour de marché a Trouville* (n. 33), *Escamotage d'une dame* (n. 70), che fanno parte del programma del Kinétographe con vedute di Méliès e Reulos, di cui parla sempre G. Sadoul, cit., p. 283, n. 2. *La piazza dell'Opera a Parigi* potrebbe essere una delle due *Place de l'Opéra* (presenti nel catalogo Méliès ai numeri 10 e 17), il *Ritorno di un reggimento di fanteria dall'accampamento* potrebbe essere *Retour au cantonnement* (n. 60). C'è anche *L'incoronazione dello Czar a Mosca* (che fu ripresa, tra gli altri, da operatori Lumière; cfr. G. Sadoul, cit., p. 262); *La tentation de S. Antoine* (per la quale può valere la stessa attribuzione fatta per quella presentata nello stesso lasso di tempo dal Kinefotografo: evidentemente, come la danza serpentina, costituiva anch'esso un soggetto alla moda, del quale pertanto sono state girate varie versioni e d'altronde il plagio, a quei tempi, era perfettamente normale e ricorrente) e una *Danza Farfalla* (colorata) che potrebbe essere *Butterfly Dance* (Edison, 1896: cfr. G. Sadoul, cit., p. 224.
Gli altri titoli presenti nel programma messinese sono: *Uscita degli impiegati du Printemps a Parigi; Bagno d'una parigina* (colorata); *Arrivo di un treno inglese; Manovre d'un reggimento di dragoni francesi; Lotta di due atleti (scuola francese); Déshabillée d'une parisienne; Trasformista; Can Can; La quadrille des Gommeuse* [sic]; *Treno francese; Mare in tempesta le cui onde vanno ad infrangersi sugli scogli; Una scena in riva al Nilo, ossia getto di monete nell'acqua raccolte a gara da giovani negri; Malgaches nell'acqua.*

[51] «Gazzetta di Messina e delle Calabrie», Messina, 27-28 luglio 1897.

Regina d'Italia al Quirinale; La Regina Vittoria. Ma è ugualmente difficile identificare il tipo di apparecchio [52].
In questo *pot-pourri* di "vedute" di vari paesi (Inghilterra, Stati Uniti d'America, Francia, Italia), si distinguono due scene a soggetto, di cui una comica e una *Sparizione di una donna* che potrebbe essere il già citato *Escamotage d'une dame (chez Robert-Houdin)* del "mago" Méliès, cioè «il suo primo trucco, il *trucco per trasformazione* [...] adoperato a Montreuil nell'ottobre del 1896» [53], e delle «attualità ricostruite», che potrebbero identificarsi con quelle girate dallo stesso Méliès che «fin dalla primavera del 1897 presentava, con comparse che facevano la loro evoluzione nel giardino di Montreuil, alcuni episodi della guerra greco-turca» [54].

E finalmente il Lumière

Il "vero" Cinematografo Lumière arriva a Palermo, proveniente da Napoli [55], nella primavera del 1897, in un teatro molto popolare, il Garibaldi, a causa della «mancanza di un grande locale in un sito più centrale» [56].
È proprio il «Corriere dell'Isola» che, nell'annunciarne l'arrivo, pone l'accento sulla sua autenticità, quasi per riscattarsi dell'errore commesso attribuendo ai fratelli Lumière il Cinematografo precedente:

> Il Cinematografo esposto al *Garibaldi* è il vero *Lumière*. Non sono le solite vedute tremolanti e confuse, ma fotografie perfette, limpide e nitide.
> Anche il *Grafofono Art* trasmette perfettamente le voci dei cantanti e il suono dei vari strumenti e concerti [57].

Ma, dopo quindici giorni di permanenza presso il Teatro Garibaldi, il Lumière passa nella «Sala Ragona, in via Macqueda n. 282, sopra l'Emporio Internazionale»:

---

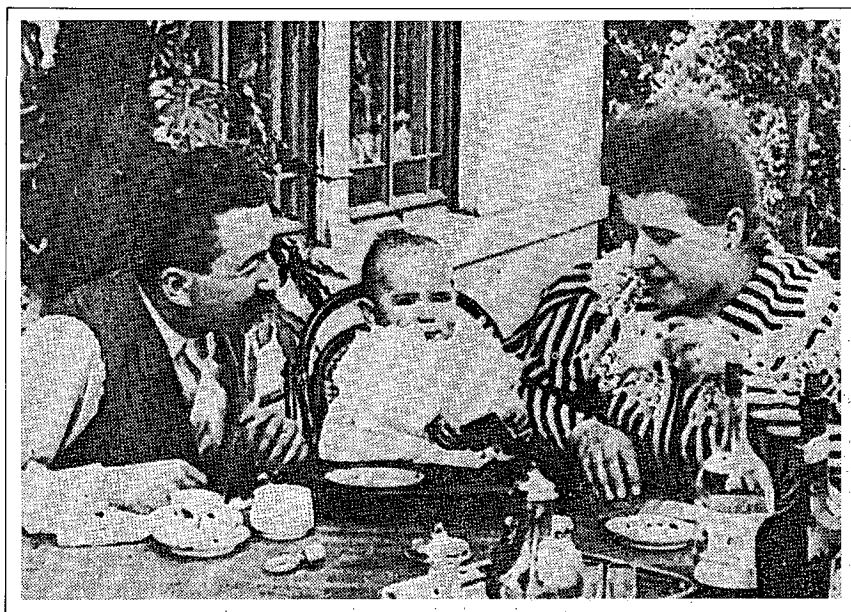
[52] Le notizie relative al Neocinematografo sono desunte dalla «Gazzetta di Messina e delle Calabrie», dal 27-28 luglio all'8-9 agosto 1897.

[53] G. Sadoul, cit., p. 327.

[54] Idem, p. 286.

[55] «Ha fatto il giro trionfale di tutta Italia, ed ora viene da Napoli, dove per due mesi ha agito nell'aristocratico Salone Margherita, che era divenuto il ritrovo della high-life napoletana» («Corriere dell'Isola», Palermo, 24 aprile 1897).

[56] «Corriere dell'Isola», Palermo, 24 aprile 1897.

[57] Idem, 21 aprile 1897.

August Lumière, la moglie e il figlio in *La colazione di Bebé*

> Questo trasloco era assolutamente indispensabile, giacché non era possibile presentare uno spettacolo come il *Lumière* in un teatro come il Garibaldi. Quando si spone *[sic]* al pubblico un bel quadro, si ha anche il dovere, per il rispetto che al pubblico si deve di mettere questo quadro in una bella cornice; e la direzione del *Lumière* ha fatto benissimo a trasferirsi nella Sala Ragona, dove potrà contare ora sul concorso di quanto Palermo ha di più intelligente ed aristocratico; poiché fin ora questo Cinematografo esposto al Garibaldi, faceva ragionevolmente dubitare tutti, che anche questa volta trattavasi di una mistificazione come quelle già subite qui in genere di Cinematografo.
> Ma noi siamo certi che svanita questa prevenzione, il pubblico sarà in grado di apprezzare al suo giusto valore i meriti del *Lumière* e a confermare il giudizio unanime che su di esso hanno già dato Torino, Milano, Roma, Napoli e la Corte d'Italia... [58].

E in effetti il successo è così grande che l'apparecchio di Lumière si fermerà oltre la prevista data del 17 maggio (precisamente fino al 7 giugno), e sarebbe rimasto anche di più se non fosse dovuto «ritornare a Napoli, dove col giorno 10» doveva «inaugurare i suoi spettacoli da durare fino alla metà di agosto» [59]. Ciò dimostra un grande successo di pubblico: anche i giornali mettono in rilievo la perfezio-

---

[58] «Corriere dell'Isola», Palermo, 8-9 maggio 1897.

[59] Idem, 1-2 giugno 1897.

ne tecnica dell'apparecchio, certamente superiore a tutti gli altri che si erano visti a Palermo e che avevano deluso le aspettative.

> Il Cinematografo [...] ha attirato a sé un pubblico ogni giorno più numeroso, che non si è mai stancato di accorrere ad ammirare questa novità per Palermo. E diciamo *novità* non essendo possibile tener conto di tutto ciò che finora avevamo veduto qui in tal genere; e siamo certi d'interpretare esattamente l'opinione pubblica, dicendo che la perfezione del Lumière è tale, da costituire per noi una assoluta novità. Dopo che il Cinematografo Lumière è stato esposto per 15 giorni al Garibaldi ed una settimana alla Sala Ragona — se ne può parlare con assoluta cognizione di causa — e senza tema di poter cader in una abituale mistificazione... [60]

Sullo stesso tono è anche un resoconto pubblicato nello stesso periodo dal «Giornale di Sicilia», che non aveva parlato di questo nuovo cinematografo probabilmente perché pensava si trattasse di un apparecchio difettoso come quelli che l'avevano preceduto. Ora deve ricredersi:

> Il Cinematografo Lumière nella Sala Ragona in via Macqueda 282 è ogni sera festeggiato da uno scelto e numeroso pubblico.
> Il pubblico avea subito diverse disillusioni, e la veduta del Lumière faceva credere trattarsi di un'altra parodia. Ma oramai che si è potuto constatare con i propri occhi, trattarsi non già di una brutta copia, ma del vero ed autentico cinematografo, *cioè di una cosa sconosciuta finora in Palermo,* il successo non poteva essere dubbio, giacché l'inganno non era più possibile.
> Il Lumière sicuro del fatto, si è presentato al pubblico senza ricorrere a quel genere di réclame strepitosa, a cui oggi non si presta più fede. Il Lumière sapeva che bastava essere visto per vincere; e così il ghiaccio della diffidenza è stato rotto, il pubblico non può più temere di essere di nuovo burlato, ed accorse ad ammirare un capolavoro artistico, a cui si può solo rimproverare di essere venuto un poco tardi a Palermo, ed averci privati di potere conoscere ciò che sia un vero cinematografo [61].

Tra le scene dei vari programmi citati nel «Corriere dell'Isola» e nel «Giornale di Sicilia», quella che s'intitola *Una gondola a Venezia*

---

[60] «Corriere dell'Isola, Palermo, 15-16 maggio 1897.

[61] «Giornale di Sicilia», Palermo, 18-19 maggio 1897.

potrebbe anche essere *Arrivée en gondole,* che occupa il n. 291 del Catalogo Lumière [62], oppure un'altra delle numerose "vedute" girate nel 1896 da Promio a Venezia [63]; *I Campi Elisi* sono evidentemente *Champs-Elysées,* cioè una delle due "vedute" dedicate a questo soggetto (151-152); *Il genio spagnuolo* potrebbe essere *Défilé du génie* (n. 265); *La partita a tri-trac* è sicuramente *La partie de tric-trac* (n. 74). Più difficilmente identificabili sono *La stazione di Brooklyn, La caccia al cavallo selvaggio* (girate quindi in America da operatori Lumière) e ancora *Zuffa di cavalleria, Carica di corazzieri, Bebé e Bebé, La piccola hig-life, Una cascata del Reno, Giustizia sommaria.* Per quest'ultimo titolo si potrebbe avanzare l'ipotesi che si tratti di *Chi là fa... l'aspetti,* cioè del famoso *L'arroseur arrosé* (L'innaffiatore innaffiato), e ciò si potrebbe dedurre da una specie di saluto che viene fatto al Cinematografo Lumière, anzi ai suoi personaggi considerati quasi "viventi", in carne ed ossa (e anche questo è significativo), dal «Corriere dell'Isola» in una delle sue ultime cronache:

> Il Cinematografo Lumière è di una illusione così completa, i suoi personaggi sono talmente veri che ci sentiamo tentati di augurare il buon viaggio a *Trewel* [sic], al *Giardiniere,* ai *Bebés* ecc. con la lusinga di presto rivederli tra noi... [64]

Trewel è evidentemente il famoso prestidigitatore Felicien (o Lucien) Trewey, amico di Antoine Lumière e secondo giocatore di *Partie d'écarté* (sarebbe *Partita a tressette,* ma in Italia venne tradotta come se fosse *Partie des cartes,* cioè *Partita a carte),* il quale pare proprio abbia il "vizio" del gioco, perché sembrerebbe aver partecipato anche alla *Partie de tric-trac* (La partita di tric-trac), l'unica tra le partite girate dai Lumière inserita in questo programma. Il "giardiniere" è da identificarsi probabilmente con *L'arroseur arrosé,* tant'è vero che proprio questo *(Le jardinier)* è il titolo attribuitogli da Henri de Parville [65]; ora, dal momento che nessun "giardiniere" è citato tra i titoli dei programmi presentati precedentemente, dato il soggetto ben noto, potrebbe anche trattarsi proprio di questa *Giustizia sommaria.*

Ma la scena su cui più si insiste è *Roi et reine d'Italie* (n. 279 del Catalogo Lumière) filmata da Calcina e presentata in tante altre città

[62] Il catalogo Lumière si trova riportato in G. Sadoul, cit., pp. 733-750.

[63] Fu proprio durante il viaggio compiuto in Italia, e precisamente a Venezia, che Promio scoprì la cosiddetta "carrellata", filmando da una gondola in movimento (cfr. G. Sadoul, cit., pp. 262-263).

[64] «Corriere dell'Isola», Palermo, 1-2 giugno 1897.

[65] Cfr. G. Sadoul, cit., p. 211.

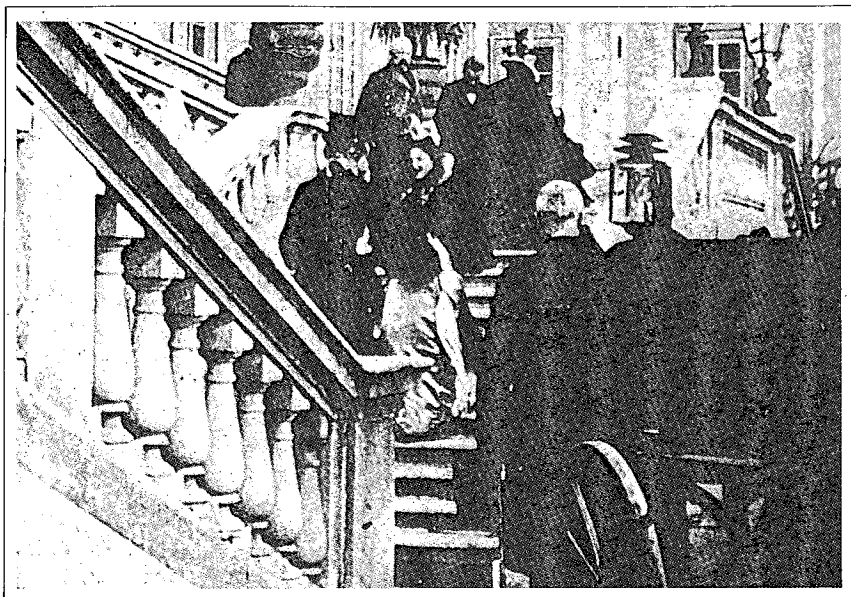
italiane generalmente col titolo: *LL.MM. il Re e la Regina d'Italia al Real Castello di Monza* [66], mentre a Palermo non le viene attribuito un titolo preciso, ma in compenso la breve "veduta" d'attualità, proiettata il 23 aprile 1897 (cioè un giorno dopo l'attentato subìto dal Re), è descritta in tutti i particolari:

> Desiderando [...] i nostri Sovrani di essere assieme ritratti in una posizione al Cinematografo à *[sic]* ordinato alla casa "Lumière" di recare le macchine al castello di Monza, il giorno di *[sic]* cui la Corte si recava all'inaugurazione di un nuovo ospizio per bambini. Ed ora ci è dato vedere al Teatro Garibaldi, questa stupenda ed interessante proiezione.
> Siamo davanti allo scalone di onore del castello, in basso vi è la carrozza che attende i Sovrani, sull'alto Umberto e Margherita sotto al braccio, sono fermi — poi piano piano scendendo tutto lo scalone, seguiti dalle cariche di Corte, ed aiutanti di servizio, montano in carrozza e quindi partono. Ieri sera durante tutti gli spettacoli del Cinematografo questa proiezione, che è di una verità assoluta, ha dato luogo ad interminabili applausi. L'illusione era assolutamente completa, ed il pubblico essendo sotto l'impressione del triste fatto delle Capannelle, credendo effettivamente di trovargli *[sic]* davanti Umberto e Margherita, ne è rimasto talmente suggestionato che gli applausi e le grida di evviva hanno assunto il carattere di vere e proprie dimostrazioni di affetto per i Sovrani... [67]

Interessante l'accenno alla suggestione dell'immagine e agli applausi, mentre il «triste fatto delle Capannelle» è un chiaro riferimento all'attentato che il re aveva subìto sulla via Appia, il 22 aprile 1897, mentre si recava in *phaéton* alle Capannelle per assistere al Derby Reale. Non sorprende affatto l'entusiasmo del pubblico perché, in un paese di solida tradizione monarchica come il nostro, la possibilità di assistere a film che riproducevano

---

[66] Così in genere, nelle locandine, come in quella riportata in M.A. Prolo - L. Carluccio, *Il Museo Nazionale del cinema*, Torino, Cassa di Risparmio, 1978, p. 175, e questa è la dizione che accolgono A. Bernardini, cit., p. 30 e G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1979, p. 23, mentre G. Rondolino, *Torino come Hollywood (capitale del cinema italiano: 1896-1915)*, Bologna, Cappelli, 1980 (Quaderni piemontesi/1) p. 18, parla di *Le LL.MM. il Re e la Regina* conosciuto anche come *S.M. il Re Umberto e S.M. la Regina Margherita a Monza*. D'altra parte, è normale assistere a diverse varianti nella stesura dei titoli delle "vedute" di quel periodo (a Messina ad esempio, il titolo attribuitole è più descrittivo, analitico).

[67] «Corriere dell'Isola», Palermo, 24 aprile 1897.

Le LL.MM. il Re e la Regina d'Italia al Real Castello di Monza, di Vittorio Calcina

"dal vero" le loro Altezze Reali doveva certo costituire un fatto eccezionale, indipendentemente dalla suggestione esercitata sulla folla dall'attentato e dallo scampato pericolo: il cinema si trasformava così in qualcosa che aveva quasi la facoltà magica di materializzare l'oggetto di sogni e di fantasie per poi restituirlo, trasformato, alla dimensione onirica insita nel cinema (anche quando riproduttore della realtà) fin dalle sue origini.
Questa stessa "attualità" — col titolo *Le loro Maestà Umberto e Margherita che scendono dal Palazzo Reale di Monza e si recano a passeggio* — è presentato anche a Messina, il 4-5 novembre 1898 tra i programmi del Cinematografo («Reale Cinematografo Lumière») in via San Camillo «rimpetto alle RR.PP.» [68], ma il Lumière era già arrivato a Messina nell'ottobre dello stesso anno grazie alla Compagnia del cav. D'Antonj [69], che aveva agito presso il «Teatro La Munizione», il più antico teatro di Messina, settecentesco (completamente distrutto dal terremoto del 1908), sistemato e abbellito proprio nel 1897 dai Fratelli Russo, ai quali il teatro fu dato in concessione per parecchi anni e che, dopo il primo impatto proprio col «Cinematografo con fotografie animate della R. Casa Lumière di Lione» portatovi dal cav. D'Antonj, alterneranno sempre più alle rappresentazioni teatrali gli spettacoli cinematografici, che finiranno anzi con l'avere il sopravvento.

---

[68] «Gazzetta di Messina e delle Calabrie», Messina, 4-5 novembre 1898.

[69] Non si conoscono i titoli delle "scene" inserite nei programmi, ma evidentemente dovevano essere le stesse che il Cav. D'Antonj portò in giro per l'Italia.

È comunque il Cinematografo di via San Camillo che rappresenta un fatto storicamente rilevante per Messina perché, grazie a questa novità «che ai tempi delle nostre nonne si sarebbe detta opera del demonio» [70], il cinema a Messina non significherà solo immagini di posti lontani, che hanno il sapore del "meraviglioso", visti in qualche rara foto o fantasiosamente descritti da coloro che, per diletto o necessità, hanno viaggiato. Infatti, accanto a questo, in un'epoca in cui la televisione poteva sembrare un progetto fantascientifico, esiste quel (forse più) "meraviglioso" costituito dal vedere trasferite sullo schermo la realtà familiare con cui si è quotidianamente a contatto, i luoghi e le persone di tutti i giorni, della propria città.
E sarà quello che a Messina (e in Sicilia) si realizzerà per la prima volta nel novembre del 1898:

> Oggi il proprietario del cinematografo che è esposto in via San Camillo ha portato la sua macchina fotografica per prendere in movimento la veduta della gente che sbarca sul pontile del ferry-boat proveniente da Reggio. Così vennero fotografati oltre al ferry-boat, i viaggiatori in movimento, i fattorini, i facchini e gli strilloni della *Gazzetta* che in quell'ora si affollano sul pontile. Fra i viaggiatori vennero fotografate parecchie persone note nella nostra città e la veduta avrà così un carattere locale che riuscirà di attrattiva. Dovendo naturalmente svilupparsi le negative del numero grandissimo di vedute che movendosi successivamente danno la fotografia in movimento, ci vorrà qualche giorno perché questa veduta possa esporsi al pubblico. Il proprietario spera ad ogni modo di poterla presentare non più tardi di giovedì sera [71].

Giovedì 10 novembre 1898 il programma non prevede "lo sbarco dei passeggeri dal ferry-boat", che evidentemente non era ancora pronto, ma c'è *L'uscita dell'ultima messa della chiesa dell'Annunziata*, ripresa lo stesso 6 novembre, insieme con altre due vedute inerenti alla Villa Bellini di Catania, una realtà certo molto più vicina a quella messinese di quanto non fossero Parigi o New York. *Lo sbarco dei passeggieri* [sic] *dal Ferry-Boat di Messina*, insieme con l'uscita dell'ultima messa, sarà proiettato lunedì-martedì 21-22 novembre, in un programma che comprende anche un altro fatto locale: un *Convegno di ciclisti messinesi allo Chalet* [72].

---

[70] «Il Marchesino», Messina, 15 febbraio 1897.

[71] «Gazzetta di Messina e delle Calabrie», Messina, 6-7 novembre 1898.

[72] Idem, 21-22 novembre 1898.

Questo stesso esperimento sarà ripreso sette anni dopo, nel 1907, dal Cinematografo Moderno (succursale del Moderno di Roma), la cui direzione realizza un programma "locale" dal titolo *Una gita a Messina*, comprendente alcune significative "vedute" più o meno turistiche (Arrivo del ferry-boat - Sbarco di vagoni - Piazza del Duomo - Uscita dei fedeli dal Duomo - Il porto - Lo imbarco delle merci - Nave da guerra francese) [73] probabilmente le ultime girate a Messina prima che la città venisse rasa al suolo dal tremendo terremoto del 28 dicembre 1908 e quindi particolarmente significative (se esistessero ancora da qualche parte) in quanto costituiscono uno spaccato della realtà messinese in un periodo ormai "mitico", non solo perché così lontano nel tempo, ma anche perché inserito sullo sfondo del tessuto architettonico di una città diventata ormai "fantasma".
Così come è avvenuto a Messina nel 1898, non è difficile immaginare che anche a Palermo la direzione del Cinematografo Lumière abbia mandato in giro degli operatori (il che rientra perfettamente nello stile e nella politica dei Lumière) a riprendere "vedute" della città, ma stranamente almeno negli anni da me considerati e nei numerosi periodici d'epoca consultati, non ne ho trovato traccia.
Comunque, appare evidente che il cinema delle origini in Sicilia sembra svolgersi tutto sull'asse Palermo-Messina. E Catania?

I ladri di Catania

Catania, come abbiamo visto, era certamente (allora come oggi) tra le città più importanti dell'isola e, tra l'altro, occuperà un posto rilevante anche nel panorama cinematografico europeo degli anni 1914-1916 per la presenza di alcune case cinematografiche (l'Etna-Film, innanzitutto, che realizzò circa 150 film, ed anche la Sicula-Film, la Morgana-Film e la Katana-Film) [74]. Eppure, per quanto riguarda il periodo qui esaminato, lo spoglio sistematico dei periodici d'epoca non mi ha consentito fino a questo momento quella ricostruzione puntuale dell'arrivo e dell'evoluzione dello spettacolo cinematografico che invece mi è stato possibile effettuare per Palermo e Messina.

---

[73] «Gazzetta di Messina e delle Calabrie», 2-3 aprile 1907.

[74] S. Lo Presti, *Nel 1914 Catania era una capitale del cinema europeo*, in «La Sicilia», Catania, 1° marzo 1978.
Ne ha parlato ampiamente anche Aldo Bernardini nel corso di una relazione tenuta a Giardini-Naxos il 18 dicembre 1981 nell'ambito del 2° Convegno realizzato dal Centro studi cinematografici e dal Cinecircolo "S. Quasimodo" di Giardini-Naxos su "Cultura e cinema in Sicilia" (la relazione, dal titolo *La produzione cinematografica in Sicilia, con particolare riferimento alle origini*, è in corso di pubblicazione negli atti del Convegno).

La prima notizia relativa al cinema a Catania riguarda molto curiosamente un... furto, forse il primo nella storia del cinema [75], senza il quale, forse, esso non sarebbe assurto agli onori della cronaca:

Il furto di Piazza Stesicoro

> Durante la notte di ieri l'altro, alcuni ladri, rimasti sino ad ora ignoti, rubarono l'apparecchio del cinematografo di piazza Stesicoro, cagionando al proprietario un danno di lire duemila circa.
> La questura ricerca attivamente gli autori dell'audacissimo furto [76].

Un furto (definito audacissimo dal cronista di allora, certo comunque insolito!) avvenuto dunque nella notte tra il 31 marzo e il 1° aprile, che ha quasi il sapore di una burla, di un pesce d'aprile tutt'altro che simpatico per il povero proprietario, che però si conclude felicemente nel giro di poche ore.
Infatti, nel numero successivo dello stesso quotidiano, così si legge:

Ancora il furto di piazza Stesicoro

> Raccontammo ieri ch'era stato rubato da ladri ignoti l'apparecchio del Cinematografo, di piazza Stesicoro, di proprietà d'un tedesco, qui di passaggio con un teatro di pulci.
> Ci si racconta ora che l'apparecchio venne l'altra sera ritrovato in un vicolo di piazza Nuovaluce, e riconsegnato al proprietario.
> Pare che i ladri, visto che di nessuna utilità era per loro la cosa rubata, se ne siano disfatti per non compromettersi.
> Meglio così, se questa decisione è riuscita a far tornare il contenuto nell'animo dell'onesto proprietario, il quale coll'apparecchio perdeva un mezzo per guadagnarsi il pane [77].

Chi sia questo "tedesco" di passaggio a Catania non è stato possibile scoprire; infatti, né il riscontro puntuale degli altri periodici in cui l'episodio non è registrato, né un'accurata indagine all'Archivio di Stato di Catania (in cui sono confluite le denunce presentate in questura, ma solo quelle fino al periodo immediatamente precedente)

---

[75] Un furto avvenuto qualche anno dopo è quello perpetrato nel febbraio del 1903 a Milano, durante la fiera di Porta Genova, ai danni di Enrico Leilich, al quale venne rubato un «Bromo-Negatif di precisione per vedute e proiezioni del peso di 30 chilogrammi e del valore di 150 lire» («La Sera», Milano, 17-18 febbraio 1903; ne parla A. Bernardini, cit., p. 122).

[76] «Il Corriere di Catania», Catania, 2 aprile 1897.

[77] Idem, 3 aprile 1897.

mi hanno consentito fino a questo momento di far luce su questo curioso episodio e su questo misterioso personaggio [78].
Qualche tempo dopo, ma nello stesso anno e sullo stesso quotidiano catanese, appare l'annuncio pubblicitario di un Cinematografo così concepito:

Cinematografo
Grandezza naturale - appar. perfezionato
PROGRAMMA ATTRAENTISSIMO
Sabato 8 maggio, alle ore 19, prima rappresentazione
VIA STESICORO N. 139
ENTRATA
Adulti C.mi 50 - Ragazzi 25 - Militari 25 [79].

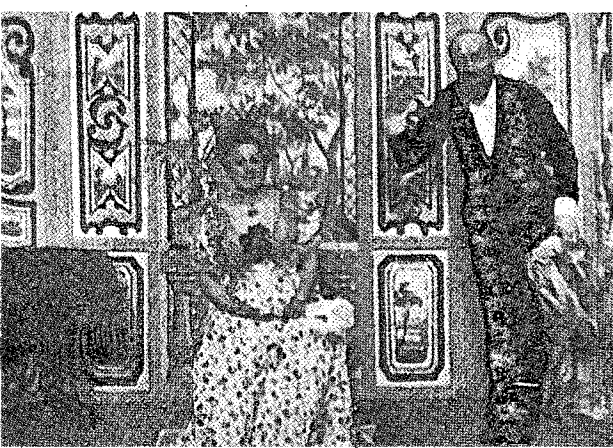
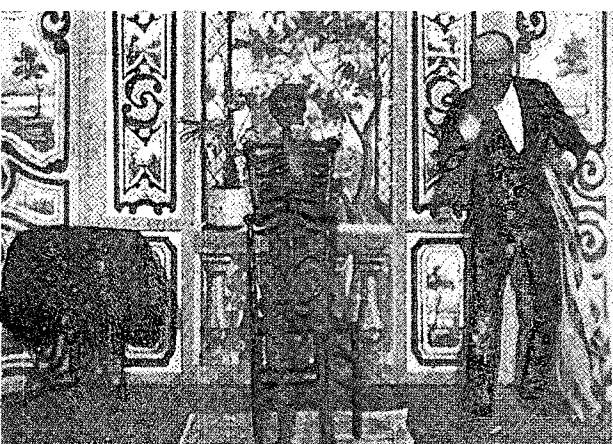
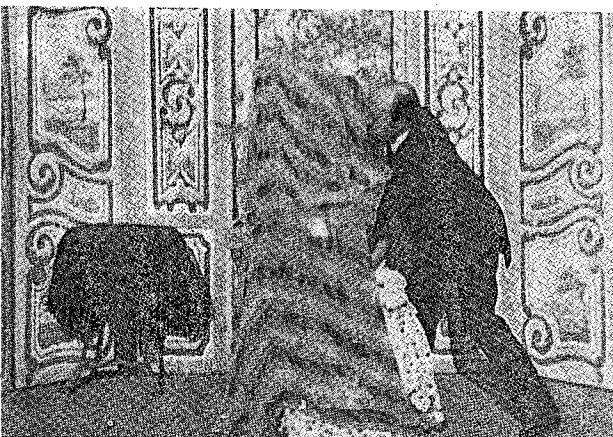
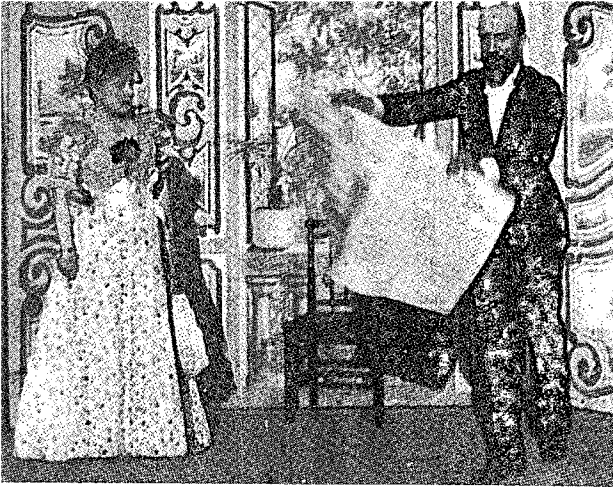
Oltre quella del "tedesco", questa è l'unica registrazione cinematografica che siamo riusciti a scovare nella città che poi sarebbe diventata, sia pure per un breve periodo, una mecca cinematografica. Ma vi è qualche indizio che fa supporre che l'avventura del cinema, nonostante non sia stata registrata nei periodici d'epoca, abbia anche a Catania una maggiore pregnanza, una più ampia presenza. Ad esempio, già nello stesso «Corriere di Catania» una corrispondenza da Messina di Elvaro (critico sul «Marchesino» degli spettacoli messinesi e corrispondente da Messina per il quotidiano catanese) così recita:

> Avremo *anche noi* il Kinefotografo. Si sta impiantando in un punto centralissimo della città: nella via del Pozzoleone. Vi è grande aspettativa [80].

---

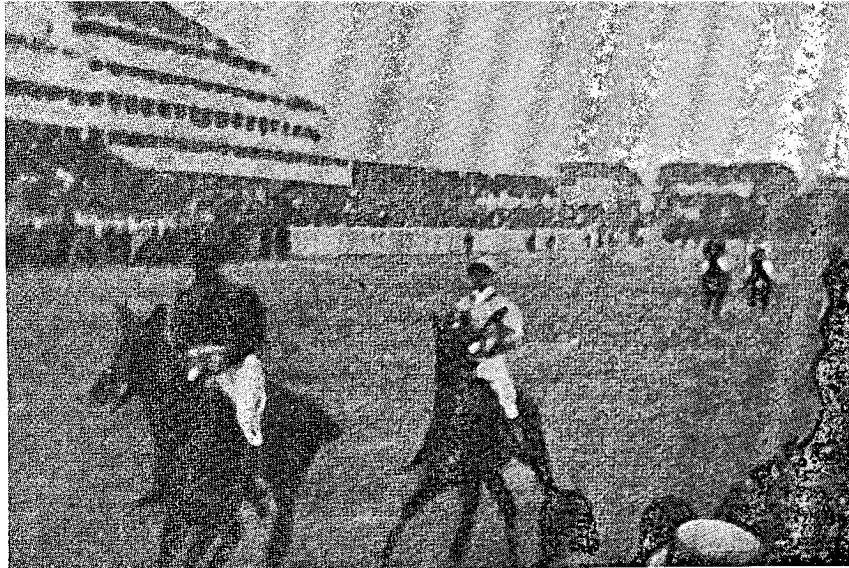
[78] Si potrebbe avanzare l'ipotesi — senza che però essa sia suffragata da alcun elemento oggettivamente probatorio — che possa trattarsi di uno dei due Kühlmann che girarono molto per l'Italia e di cui parlano E. Comuzio, *Bergamo nella storia del cinema*, in «Giornale di Bergamo», 3 luglio 1962 (terza puntata dal titolo "Organo e macchina a vapore per lo spettacolo di Kühlmann") e A. Bernardini, cit., pp. 119-121, il quale, tra gli altri ambulanti, cita anche il nome di un altro tedesco, Karl Bocker (p. 122). Ma chissà quanti altri ve n'erano (e non necessariamente tedeschi: tale poteva essere solo il nome) in giro per l'Italia di cui ora si sono perse le tracce.

[79] «Il Corriere di Catania», Catania, 8 maggio 1897. Quest'annunzio viene ripetuto fino al 18 maggio 1897. La coincidenza del luogo e la vicinanza cronologica potrebbero far avanzare l'ipotesi che questo sia lo stesso Cinematografo del tedesco non meglio identificato, che riappare dopo un breve intervallo con un «apparecchio perfezionato», considerazione che potrebbe, tra l'altro, giustificare la dizione «prima rappresentazione» (della quale, purtroppo, non sono registrati i titoli delle «fotografie animate» che costituivano i programmi): ma si tratta di un'ipotesi che non è confortata da alcun documento, per cui dobbiamo ritenere si tratti di un'altra impresa di passaggio che non ha nulla a che vedere con quella dello sfortunato tedesco.

[80] «Il Corriere di Catania», Catania, 11 febbraio 1897. Il corsivo è mio.

Quell'«anche noi» potrebbe non voler dire nulla, ma potrebbe anche essere significativo nella misura in cui farebbe supporre che il Kinefotografo, pur nel silenzio della stampa locale, sia noto direttamente ai lettori catanesi e al corrispondente messinese [81].

Un altro indizio, molto più significativo, ci viene sempre in maniera indiretta e sempre da Messina: il «proprietario del Cinematografo esposto in via San Camillo», nell'ambito del programma comprendente alcune scene «dal vero» girate a Messina, su cui ci siamo a lungo soffermati, inserisce anche due "vedute" che si riferiscono a Catania, alle quali abbiamo pure accennato: *Passeggio alla villa Bellini* (a Catania) - *Una ricreazione di bambini nella villa Bellini* (a Catania). Questo è un particolare molto importante che può dare adito a varie supposizioni: infatti, può essere che l'iniziativa sia da ascrivere all'impresario Lumière in quel momento di stanza

[81] È percio possibile che il Kinefotografo abbia fatto tappa anche a Catania. Ma quando? Il Kinefotografo finisce le sue programmazioni palermitane il 30 novembre 1896, ma arriva a Messina solo il 12 febbraio 1897. In quel lasso di tempo potrebbe essersi recato proprio a Catania, il che spiegherebbe questa strana pausa di oltre due mesi. Eppure, quando esso arriva a Messina si specifica che è «reduce dall'immenso successo di Palermo», e non di Catania: e ciò non è facilmente spiegabile. Allora potrebbe avanzarsi l'ipotesi che qualche proiezione catanese preceda addirittura quella palermitana, se essa non fosse troppo azzardata proprio perché basata su un «anche noi» che potrebbe avere tutt'altro significato, a parte il fatto che è normale che la prima tappa di un giro in Sicilia preveda proprio Palermo, la "capitale", prima di ogni altra città.

***Escamotage d'une dame* di Georges Méliès**

Il derby di Epsom (1896) di Robert William Paul

a Messina che, oltre a far vedere scene della vita quotidiana peloritana, si sia recato a Catania per offrire ai suoi spettatori anche vedute di una città vicina e facilmente raggiungibile; oppure potrebbe darsi che essa s'inserisca in una specie di scambio di pellicole o prestito tra un ipotetico impresario di stanza a Catania e quello messinese; infine, più presumibilmente, potrebbe trattarsi dello stesso impresario-operatore che si sia recato a Messina *da* Catania, possedendo già le pellicole girate nella città etnea: il che indicherebbe una precisa permanenza a Catania, che però stranamente non risulta attestata nei periodici d'epoca consultati [82].
Siamo sempre nel campo delle ipotesi, che però, per il momento, in attesa di altre indagini e "scoperte", possono contribuire a farci orientare meglio tra le maglie del confuso labirinto che è il cinema del periodo delle origini, facendoci ricostruire, tassello dietro tassello, un mosaico che abbia una sua fisionomia e una sua organicità.

L'identikit del pubblico

In quale ambiente sociale arrivò il cinema, tra quali classi trovò maggior diffusione, quale fu il tipo di pubblico che più vi si accostò, quale la sua reazione?
Nel periodo qui esaminato, naturalmente (siamo ancora agli albori

---

[82] D'altra parte, non è neanche credibile che questo "ipotetico" Cinematografo si possa identificare con il secondo cinematografo catanese, innanzitutto perché esso non viene pubblicizzato con il nome di Lumière, che invece viene appioppato anche agli apparecchi che con Lumière non hanno nulla a che fare (vedi Palermo) e poi soprattutto perché sarebbe trascorso un periodo di tempo troppo lungo (più di un anno: dal 18 maggio 1897, data della sua ultima attestazione a Catania, all'ottobre 1898, data dell'arrivo del Cinematografo a Messina).

del cinema) non esiste, come si è visto, alcun impianto stabile, ma solo varie imprese di passaggio che presentano apparecchi più o meno perfezionati e "film" più o meno interessanti (al di là della curiosità iniziale): a seconda, appunto, del pubblico, del suo grado di cultura, del suo gusto.
Infatti — come dice Andrea Veneri — di solito, servendosi «di un luogo comune di cui si abusa in molte storie del cinema [...] si tende ad identificare lo spettatore del cinematografo come appartenente al proletariato o al sottoproletariato e quello del teatro invece alla classe borghese», ma, in realtà, «se è vero [...] che [...] si erano creati dei fattori concomitanti per cui le classi povere erano quelle più attratte dal nuovo tipo di spettacolo (il prezzo del biglietto relativamente basso; un mezzo espressivo che non prevedeva l'uso del discorso parlato e che quindi interessava maggiormente gli analfabeti), è pure vero che la borghesia era attratta da questo nuovo prodigio della tecnica», per cui si può dire in conclusione «che alla primissime rappresentazioni assisteva un pubblico eterogeneo, in prevalenza proletario, ma con la buona borghesia che si ritrovava nelle posizioni migliori della sala» [83].
Ciò fino agli anni intorno al 1908-1909 e un po' in tutta Italia. Anche in Sicilia, dove il pubblico è certamente eterogeneo, dove il "popolo" è certamente anche rappresentato, ma dove si ammicca in modo particolare alle classi aristocratiche del tempo. Infatti, per esempio a Palermo, a proposito del Kinefotografo si legge sul «Corriere dell'Isola» che «a questo genere di divertimento ha preso gusto ogni ceto di persona, dalla più alta aristocrazia al più modesto popolano, dall'uomo maturo al bambino cinquenne [...]» [84] e successivamente si afferma che non si era «visto ancora uno spettacolo che abbia tanto colpito ed impressionato favorevolmente ogni ceto di persone» [85], mentre non mancano gli accenni al grande successo ora di «scelto pubblico» ora al «favore popolare» [86], ma — a proposito almeno di uno spettacolo — si tiene anche a precisare che vi «intervennero diverse dame della nostra aristocrazia, la quale non ha sdegnato, dacché si è inaugurato fra noi il *Kinefotografo*, di assistere ad uno spettacolo per quanto modesto altrettanto artistico ed attraente» [87].

---

[83] A. Veneri, *Lo spettacolo cinematografico a Reggio Emilia (1895-1906)* in *La meccanica del visibile*, a cura di A. Costa, Firenze, La Casa Usher, 1983, p. 133.

[84] «Corriere dell'Isola», Palermo, 29-30 settembre 1896.

[85] Idem, 25-26 novembre 1896.

[86] Idem, rispettivamente 26-27 ottobre 1896 e 29-30 novembre 1896.

[87] «Giornale di Sicilia», Palermo, 12-13 ottobre 1896.

A Messina, sempre a proposito del Kinefotografo, si parla di «pubblico numeroso ed eletto»[88], ma mi pare di poter affermare che si trattasse di un pubblico prevalentemente maschile. Infatti, in altre città, specie del Centro-Sud e d'estate, erano organizzate le famose «serate nere»[89], composte di film per così dire piccanti e come tali riservati (o consigliati) ai soli uomini, e invece — stranamente, ma molto significativamente — a Palermo e a Messina queste serate non ci saranno.

Eppure, qualcuna tra le scene erotiche (o almeno presunte tali) che costituivano il piatto ghiotto di quelle serate è presente sia nei programmi palermitani e messinesi del Kinefotografo *(La ballerina - Le coucher d'Yvette - La tentazione di S. Antonio - Mondana al bagno)*, sia, soprattutto, in quelli del Cinematografo *(Bagno d'una parigina - Danza serpentina - Déshabillée d'une parisienne - Can Can - La tentation de S. Antoine - Le coucher de la mariée, ossia la prima notte del matrimonio)*.

E si tratta di "scene" che certamente dovevano esercitare un'attrattiva particolare soprattutto su quegli uomini che, già in quel periodo, frequentavano i primi cinema spintivi da un certo fascino del proibito. Come dimostra, ad esempio, un gustoso episodio capitato a Messina, che costituisce forse un *unicum* nella storia del cinema non solo di questo periodo.

La «Gazzetta di Messina e delle Calabrie» di giovedì 1° aprile 1897 annuncia, infatti, per quella sera «eccezionalmente esposizione di fotografie naturaliste in un gabinetto riservato», specificando il programma: «*Escamotage d'une jeune fille - Les débauchés de Paris* (colorata) - *La tentazione di S. Antonio* (intiera) - *Cani ammaestrati*».

Ma, in realtà, si tratta di un vero e proprio pesce d'aprile giocato dal quotidiano ai suoi lettori, per cui, almeno per i titoli delle "vedute" di questo programma, lo storico del cinema può fare a meno di lambiccarsi il cervello a consultare, compulsare fonti, cataloghi, periodici, ecc., ché essi sono inventati, chiaramente coniati sulla falsariga di quelli effettivamente in commercio e con quel tocco francese che in campo erotico non guasta mai, con l'unica eccezione costituita da *La tentazione di S. Antonio*, che si era già vista più di una volta e addirittura in due versioni, ma a proposito della quale si tiene a precisare che si tratta dell'edizione "intiera", la versione integrale, diremmo oggi, ovviamente inesistente, se non in qualche sogno erotico.

---

[88] «Gazzetta di Messina e delle Calabrie», 13 febbraio 1897.

[89] Ne parla A. Bernardini, *Cinema muto italiano* - II., *Industria e organizzazione dello spettacolo 1905-1909*, Roma-Bari, Laterza, 1981, pp. 61-63 e n. 56 di p. 61. Cfr. anche *1896-1914 - Materiali per una storia del cinema delle origini*, cit.

Un pesce d'aprile, peraltro, molto ben riuscito, perché ben giostrato e basato su un programma che, pur essendo (è proprio il caso di dirlo!) "fantastico", mescolando e bilanciando sapientemente i titoli, aveva proprio il sapore della verità; tant'è che, come commenta la «Gazzetta», il Kinefotografo «si è visto assediato da una folla di signori, la maggior parte soci del Gabinetto di lettura, che hanno chiesto in aria di mistero di assistere alla seduta segreta da noi annunziata» [90].

In realtà, non solo non vi fu nessuna "seduta segreta", ma neanche alcuna "serata nera", e ciò perché, a mio avviso, le proiezioni erano già, *di fatto*, riservate agli uomini, nel senso che il tipo di pubblico che assisteva a queste programmazioni era prevalentemente maschile. Ciò è confermato da un'importante osservazione del redattore delle "Note mondane" della "Gazzetta", il quale — abbandonate per un momento le lunghe, minuziose descrizioni delle *toilettes* e i nomi delle signore *à la page* ammirate ai concerti o al Teatro Vittorio Emanuele — si sofferma a lungo sul Kinefotografo, anche con ampi ragguagli di carattere tecnico, proponendo però al proprietario «delle serate e delle ore destinate alle dame», come si è fatto in tante altre città. «Segua anch'egli l'esempio — aggiunge il cronista, con un occhio rivolto alle sue lettrici che, evidentemente, non dovevano affollare la sala di via Pozzoleone — e vedrà come le gentili signore accorreranno ad ammirare lo spettacolo» [91].

Comunque, ciò sembra verificarsi soprattutto a Messina, perché a Palermo — sebbene neanche in quella città sia riuscito a trovare tracce di "serate nere" — il pubblico femminile sembra adeguatamente rappresentato, anzi numerosi appaiono gli accenni o le esplicite indicazioni in tal senso (una forma di incoraggiamento, forse, per le dame più restie e titubanti).

Una curiosa coincidenza, poi: sia a Palermo sia a Messina i locali di proiezione, temporaneamente affittati ed adibiti alla bisogna, si trovano quasi a ridosso dei due principali teatri della città; al Teatro Massimo a Palermo e al Teatro Vittorio Emanuele a Messina. Come a dire che il cinema non ha ancora acquistato una sua precisa fisionomia, una sua specifica identità, ha ancora bisogno di un punto di riferimento, e questo non può essere altri che il teatro, luogo abitualmente e tradizionalmente deputato alla frequentazione della "bella gente", aperto, in qualche circostanza, anche al popolo: e d'altra parte il cinema, che sarà definito «teatro muto» o anche «teatro fotografato» ed esplicherà in effetti anche la precisa funzione «di fotografare le "prime" teatrali e di diffonderle

[90] «Gazzetta di Messina e delle Calabrie», Messina, 2 aprile 1897.

[91] Idem, 18 febbraio 1897.

in tutto il mondo» [92], non nasce con un suo volto distinto, ma proprio come surrogato di qualcos'altro, della letteratura e del teatro in particolare, ed è questo un vizio d'origine che forse ancor oggi si porta dietro.

Gli orari degli spettacoli naturalmente variano da un'impresa all'altra, da una città all'altra, ma in genere sono quasi sempre serali [93]. I prezzi di accesso, mediamente, si aggirano attorno ai 50 centesimi [94], che è poi, all'incirca, anche il prezzo del Cinematografo nelle altre (grandi o piccole) città: una cifra che, secondo i calcoli effettuati da Bernardini, «sulla base dell'indice del costo della vita negli anni tra il 1896 e il 1900» corrisponde «nel 1975 [...] a 419,5 lire» [95].

Un prezzo alto o basso? Naturalmente, il discorso è relativo (oltre a variare un po' da zona a zona), anche perché da un lato si insiste sulla "tenuità", sulla "lieve spesa", ecc., dall'altro negli ultimi giorni si ribassano i prezzi per consentire anche ai ceti più umili di assistere alle proiezioni; per converso, se da un lato si presenta il Cinematografo come spettacolo popolare adatto per tutti i ceti, dall'altro si sottolinea la sua "tendenza" aristocratica.

---

[92] B. Balázs, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Torino, Einaudi, 1979, p. 27.

[93] Nel caso del Kinefotografo ogni domenica e giorno festivo l'apertura è anticipata alle ore 16 a Palermo e alle 17 a Messina, per consentire ad «ogni padre di famiglia» di «condurre i propri bambini ad ammirare quest'ultimo e meraviglioso ritrovato scientifico» («Corriere dell'Isola», Palermo, 26-27 settembre 1896): questo è un particolare su cui si insiste molto, in entrambi i centri. Curioso (almeno per noi, oggi) l'orario del cinematografo palermitano non identificato, «dalle 13 alla mezzanotte», mentre il Lumière ha un più comodo orario pomeridiano-serale, sia a Palermo che a Messina (con qualche rara anticipazione alle 13 a Palermo).

[94] Per la precisione: a Palermo il prezzo d'ingresso del Kinefotografo è di cent. 50 (ragazzi e militari di bassa forza cent. 25), ribassato negli ultimi giorni rispettivamente a cent. 30 e 15; lo stesso prezzo (cent. 50, ridotto 25) del successivo Cinematografo (con la novità dell'abbonamento per 12 ingressi a scelta L. 5), mentre il Cinematografo Lumière (sia durante la sua permanenza al Teatro Garibaldi che nella Sala Ragona) fa una distinzione tra poltrone, a lire 1, e platea (o sedie) a cent. 50 (per un breve periodo anche cent. 75), metà prezzo per i ragazzi.
Anche a Messina il prezzo d'ingresso è di cent. 50 per il Kinefotografo (e si parla di "spesa minima"), mentre è più alto per il contemporaneo Cinematografo, per il quale c'è una differenza tra posti distinti (la cifra non è leggibile chiaramente, ma presumibilmente cent. 70-80) e platea (cent. 50), portati rispettivamente a cent. 50 e cent. 30 negli ultimi giorni di permanenza a Messina, sempre con la riduzione del 50% per ragazzi e militari; per il Neocinematografo l'ingresso unico è di cent. 40 (ridotto 20), che è anche il prezzo del biglietto per assistere alle proiezioni del Cinematografo Lumière.
A Catania, l'unico accenno relativo al prezzo si riferisce al "secondo" Cinematografo di piazza Stesicoro e parla di cent. 50 (ridotto 25).

[95] A Bernardini, *Cinema muto italiano*, I., cit., p. 215.

Significativa, da questo punto di vista, la precisazione dei concessionari del Lumière, costretto da necessità contingenti all'insediamento popolare del teatro Garibaldi:

> I concessionari del "Lumière", [...] desiderando, come sempre, di avere non la folla ma il pubblico scelto e buon gustaio hanno messo i seguenti prezzi: platea 0,50 poltrona lire una. Il pubblico del Garibaldi, così, dal giorno di Pasqua, è totalmente cambiato, e da popolare che era prima è divenuto ora quello della grande borghesia e dell'aristocrazia... [96]

E quando, alla prima occasione, si trasferì — come abbiamo visto — in un ambiente meno capiente, ma certamente più aristocratico, oltre che più centrale, lo stesso «Corriere dell'Isola» afferma che «la direzione del *Lumière* ha fatto benissimo a trasferirsi nella Sala Ragona, dove potrà contare ora sul concorso di quanto Palermo ha di più intelligente ed aristocratico...» [97], precisando successivamente che «le signore e signorine [...] oramai costituiscono nella Sala Ragona la maggioranza e vi dettano la legge» [98].
Tutto ciò non è casuale e contribuisce a confermare la mia tesi: se il teatro è tradizionalmente riservato all'aristocrazia e il cinema, per le sue caratteristiche strutturali e anche per i suoi prezzi in linea di massima contenuti, è uno spettacolo popolare, c'è però la tendenza a nobilitarlo, strizzando l'occhio alle signore e all'alta borghesia e nobiltà in genere, pur non disdegnando l'afflusso delle masse e accennando anche alla sua popolarità, alla sua caratteristica di spettacolo indicato anche per le famiglie: insomma, un colpo al cerchio e uno alla botte, come suol dirsi, e in effetti lo spettacolo è tale che, almeno in questo periodo, può accontentare più o meno tutti i gusti.
D'altra parte, lo stupore, la meraviglia di fronte a un mezzo espressivo ancora in germe, ma già così affascinante e suggestivo, sono al di sopra del ceto e del censo e coinvolgono nello stesso modo tutti gli spettatori; è lo stesso fascino e la stessa meraviglia che, tutto sommato, il buio della sala e il bianco schermo su cui vengono visualizzati e ingigantiti i nostri sogni ancora oggi suscitano su molti spettatori: quello che poi ciascuno vi vede è un fatto di gusto personale, soggettivo, ma è una caratteristica peculiare del cinema, forse fin dalle sue prime timide apparizioni.

---

[96] «Corriere dell'Isola», Palermo, 24 aprile 1897.

[97] Idem, 8-9 maggio 1897.

[98] Idem, 15-16 maggio 1897.

Vedere, ascoltare: dalla preistoria alla storia

Mario Gallo

1. In principio[1] erano il grugnito e il gesto: i nostri lontani antenati comunicavano con un linguaggio vocale e mimico, un linguaggio composto e integrato. Con il tempo si sviluppa l'attitudine della glottide a emanare una gamma di suoni molto varia, si sviluppa il cervello e quindi l'uomo può disporre di un *call system* più complesso dei primati, ma sempre limitato entro una semiotica gestuale e fonetica. Nell'ambito della semiotica gestuale il viso e la mano assumono un ruolo rilevante che conservano ancora. E la mano (che fabbrica gli utensili) — poco prima della comparsa dell'*homo sapiens* — comincia a "creare" immagini e simboli.
Ancora in questa fase non si può parlare di linguaggio scritto, poiché immagini e simboli non sono completamente indipendenti dal linguaggio verbale. E non si può parlare di "arte figurativa". Siamo piuttosto di fronte ad *artifici grafici*, a semplici supporti di un contesto orale.
Le immagini che l'uomo preistorico traccia sulle pareti delle caverne sono visioni di gesti (coordinati) graficamente materializzati.
Fin dalle origini e per migliaia e migliaia di anni fonazione e mimica, fonazione e grafia, costituiscono, insieme, un primordiale linguaggio audiovisivo e corrispondono allo stesso scopo: comunicare, estrinsecare il pensiero. Poi, ai due poli, si costituiscono due linguaggi: quello verbale e quello scritto, e quest'ultimo si subordina al primo. Infine anche l'arte figurativa si stacca dalla scrittura e segue una traiettoria propria (che percorrerà tante volte) dall'astratto al realismo, attraverso luci ed ombre, movimento e forme.
Il processo di evoluzione del linguaggio si attua, lentamente e progressivamente, assieme alle mutazioni genetiche (cerebralizzazione), allo sviluppo della scienza, della tecnica, dell'economia, alla

---

[1] Il modo a volte ellittico, a volte allusivo e, comunque, frammentario di questo scritto è imposto dalla vastità e complessità dei temi e dei problemi elencati e sottoposti all'attenzione di chi li ignora o li elude. Sono temi e problemi fondamentali che bisogna svolgere e affrontare. Oggi più che mai da ciò che sappiamo dipende ciò che siamo (e abbiamo) e ciò che possiamo essere (e avere).

crescente complessità dell'organizzazione sociale e al maggiore bisogno di comunicare. Questi fenomeni interagiscono fra di loro e danno luogo a quel fenomeno generale che definiamo progresso o civiltà dell'uomo.
Il linguaggio diventa anche elemento e patrimonio culturale. La cultura non si sostituisce al codice genetico, poiché il cervello dell'ominide e dell'*homo sapiens* possiede strutture organizzazionali che gli consentono di accumulare informazioni, conoscenze, ed è aperto alle possibilità associative, logiche e inventive.
Nell'uomo non esiste opposizione tra l'innato e l'acquisito. L'uomo ha l'abitudine innata ad acquisire e a integrare l'acquisito.
L'ominidizzazione «non è una forza mistica che costringe l'uomo ad evolversi secondo qualche principio ortogenetico» (Washburn).
«Laddove si vedeva l'*homo sapiens* liberarsi con un balzo maestoso dalla natura e produrre, con la sua bella intelligenza, la tecnica, il linguaggio, la società e la cultura, si vede al contrario la natura, la società, l'intelligenza, la tecnica, il linguaggio e la cultura co-produrre l'*homo sapiens* nel corso di un processo di alcuni milioni di anni» (E. Morin).
La morfogenesi tecno-socio-culturale non può essere scissa dall'evoluzione biologica.
(Esiste un sincronismo fra la trasformazione dei linguaggi, la cerebralizzazione, l'evoluzione della scienza, della tecnica e dell'organizzazione economica e sociale. I primi germi della scrittura nascono in Mesopotania nel 3500 a.C. Duemila anni dopo appaiono in Fenicia i primi alfabeti consonantici e verso il 750 a.C. si diffondono in Grecia i primi alfabeti vocalici.
Nel 350 a.C. è già molto avanzato il passaggio dal pensiero mitologico al pensiero razionale e la filosofia greca è già in piena fioritura).

2. Tutte le possibili spiegazioni e definizioni dell'arte e dell'estetica non potranno mai prescindere dalla storia dell'uomo, dal suo rapporto con la natura, con la cultura, con la società, con l'universo, con se stesso e con i suoi simili.
L'elemento estetico è incorporato nel patrimonio genetico delle specie vegetali e animali (forme, colori, suoni, profumi), ma l'uomo diventa produttore di ritmi, suoni, immagini, colori, ecc. L'uomo è dotato di immaginazione: spinto dal continuo e inappagabile desiderio di comprendere il mondo e le sue contraddizioni (ordine e disordine, creazione e distruzione, vita e morte), l'uomo approda alla scienza ma anche alla magia, alla mitologia, alla religione. L'uomo possiede un'affettività intensa e instabile; può a volte controllare e regolare, ma non eliminare la sua innata tendenza all'amore e all'odio, al piacere e alla rabbia, all'estasi e al furore. Le strutture logiche e le capacità organizzazionali del suo cervello sono straordina-

rie, ma non gli evitano l'errore e l'incertezza. L'uomo sogna, ma i fantasmi e gli incubi irrompono nella vita diurna e il dubbio s'insinua tra l'immaginario e il reale, tra la soggettività e l'oggettività. L'uomo trionfa nella millenaria lotta della selezione naturale: domina la natura, ma non ha tregua e non ha mai termine l'agognata conquista di un *centro* in cui possa collocarsi e che fissi la sua vera posizione in un cosmo che presenta orizzonti sempre più vasti.
Per queste e per altre ragioni i linguaggi dell'uomo tendono verso la dimensione dell'inesprimibile: l'immagine non è semplice immagine, i suoni e i segni hanno risonanze e allusioni, la cosa e l'essere reale si trasformano in simboli. L'uomo non ha mai cessato di tentare di conoscere il suo destino e a quest'ansia corrisponde anche l'arte. Per comunicare (e comprendere) e per esprimere la sua ansia di conoscenza egli inventa nuovi linguaggi, nuovi mezzi di comunicazione, nuove forme di espressione.

3. Si sa che, nell'evoluzione dell'uomo, ha assunto una grande rilevanza lo spostamento della percezione dal tatto (e dagli altri sensi) alla vista, e che «la conoscenza animale diventa umana attraverso la visualizzazione della percezione» (H. Pieron). È la vista che crea il conflitto e la dualità tra l'io introiettivo e l'io visibile; è l'immagine visiva che consente all'uomo di essere oggetto a se stesso e per gli altri, di essere realtà e apparenza, di identificarsi con la propria immagine o idealizzarla. È attraverso l'organo della vista e la capacità della rappresentazione che passa la conoscenza reale del mondo.
La rappresentazione è indissociabile dal linguaggio.
Si pensi alle cerimonie e ai riti: l'estetica sociale è profondamente figurativa.
Quando si è verificato il passaggio dal cerimoniale, dal rito alla rappresentazione teatrale?
Linguaggio e figurazione dipendono dalla stessa attitudine a trarre dalla realtà elementi che ne restituiscano un'immagine simbolica.

4. L'uomo inventa le parole e gli arnesi, il disegno e la grammatica. *Il linguaggio è correlativo allo strumento.*
La scrittura si sviluppa in rapporto con il materiale e i mezzi per segnarla: le penne di canna e l'argilla, le penne di giunco e il papiro, le penne d'oca e la pergamena, la carta, la stampa, i caratteri mobili e la tipografia. Si pensi alla musica: dalle corde vocali a tutti gli strumenti che l'uomo ha inventato per ampliare e arricchire questa forma di espressione. E si pensi all'arte figurativa: dal disegno ai colori, alla prospettiva, eccetera. Per comunicare ed esprimersi l'uomo ha bisogno di utilizzare, in alcuni casi, non solo strumenti e mezzi meccanici, ma anche interpreti e collaboratori. L'atto creativo di un

architetto non è immediato-diretto come quello di uno scrittore. Una sinfonia non si realizza senza la mediazione dell'orchestra e degli orchestrali. Un'opera teatrale, se è veramente tale, si compie nella realizzazione scenica e la voce, la recitazione, la scenografia, la regia costituiscono un complemento indispensabile alla sua realizzazione.

5. *L'uomo modifica l'ambiente in cui vive e l'ambiente modifica l'uomo e la sua vita.*
La società umana diventa sempre più complessa e a essa corrispondono, oltre che nuovi modelli di produzione e di organizzazione sociale, anche nuovi linguaggi e mezzi di comunicazione. Esplode la cultura scientifica e la scienza applicata non modifica soltanto l'esistenza materiale dell'uomo. La contrapposizione tra la teoria della verità di Platone e quella di Aristotele, prima che da altri filosofi, è risolta dalla storia: l'elemento empirico-sensibile non è una "parvenza" che offusca l'"idea innata", ma è "un'aggiunta indispensabile" all'intelletto perché possa prodursi conoscenza.

6. Dal momento in cui l'ominide si serviva di pochi gesti e pochi suoni modulati per una comunicazione elementare all'affermazione del linguaggio audiovisivo moderno si passa attraverso un continuo, benché non lineare, sviluppo di organizzazione/produzione della società, di relazioni interpersonali e un moltiplicarsi dei rapporti interni ed esterni, collettivi e individuali.
L'organizzazione/produzione della società pone l'esigenza di nuovi linguaggi e di nuovi media e questi postulano lo sviluppo dell'organizzazione/produzione della società. Il cinema è la forma di comunicazione e di espressione prodotta dalla società industriale: è il risultato di nuove tecniche e di tre sistemi di segni (immagini - suoni - parole) che si completano per comporre un nuovo linguaggio. È un linguaggio che corrisponde allo stadio socio-culturale della società nata dalla rivoluzione industriale e alla percezione dell'uomo moderno, percezione che, come rileva Benjamin, «non è condizionata soltanto in senso naturale, ma anche storico».
In questo quadro va collocata la formula, volutamente drammatizzata, di Mashall McLuhan: «Il medium è il messaggio». Non si possono avere più dubbi sul fatto che la scrittura, poi la tipografia, la stampa e, infine, il cinema e la televisione abbiano modificato (spesso sconvolto) le relazioni tra l'uomo e il suo ambiente (ivi compresi gli altri uomini) separatamente e senza prescindere dal loro messaggio, così come le nuove tecnologie applicate alla produzione (la meccanizzazione del lavoro) hanno avuto effetti sociali, economici, culturali, psicologici, ecc., separatamente e senza prescindere dai prodotti del lavoro (automobili o dentifrici).
La relazione del ricevente con il referente è condizionata dal mezzo,

poiché il mezzo implica una sostanza del segno, che a sua volta contribuisce a determinare la natura e la struttura del codice. I modi di ricevere e di conoscere non sono, insomma, neutri rispetto al contenuto referenziale del messaggio. Ma la "cultura della stampa" impedisce la comprensione dei linguaggi che nascono dalle nuove tecnologie e tende a racchiuderli entro codici logici ed estetici inadeguati: i nuovi linguaggi assumono un valore comunicativo e un significato espressivo ridotti o deformati per quanti sono irretiti in uno schema culturale rigidamente strutturato e coerente per interpretare i vecchi linguaggi.
(Perciò è tanto ampia l'incomprensione e l'ignoranza che avvolgono il processo creativo cinematografico, che è collettivo, costituito da apporti creativi diversi e si realizza nella scelta e composizione quantitativa e qualitativa, nell'organizzazione, nell'integrazione e armonizzazione di tali apporti).

7. Proprio perché composto da diversi sistemi di segni il linguaggio audiovisivo è, potenzialmente, ricco di tutte le possibilità che derivano dalle infinite (e finora inesplorate) combinazioni dei segni. Francamente non si comprende perché, pur corrispondendo al modo di percezione fondamentale dell'uomo, esso dovrebbe attenuare notevolmente l'intervento attivo dello spettatore e, benché implichi la partecipazione di molti sensi, dovrebbe produrre un atteggiamento passivo di tutto il campo percettivo. Spesso la riduzione di partecipazione e di immaginazione viene attribuita al linguaggio audiovisivo in quanto tale, perché la sua nascita e la sua diffusione coincidono con lo sviluppo della standardizzazione della produzione e della massificazione della società. Ma l'impoverimento dei temi e delle varianti immaginative e l'uso sempre più convenzionale delle strutture narrative e di segni codificati e socializzati si possono riscontrare anche nella letteratura e nel teatro, nella pittura e nella musica. Peraltro il livellamento di una parte della produzione culturale e artistica al punto medio di istruzione (con una estesa iterazione di contenuti e di forme) ha consentito l'accesso delle masse all'universo (un tempo molto ristretto) dell'informazione e della conoscenza. La cultura di massa, che era funzionale al modello produttivo della società industriale, ha contribuito ad accelerare notevolmente lo sviluppo culturale, sociale ed economico dell'era industriale e a creare, quindi, le condizioni per il suo superamento e per la nascita della società postindustriale.

8. «Le innovazioni dei mezzi di comunicazione rendono più forte la posizione dell'individuo e indeboliscono la società...» (Harold Adams Innis). Secondo McLuhan, «Innis aveva compreso che, una volta risolti i problemi della produzione dei beni di consumo, il

mondo avrebbe volto la potenza della propria tecnologia al "confezionamento" delle idee e delle informazioni». Il progresso tecnologico e le tendenze che manifesta la società postmoderna verso la demassificazione e la destandardizzazione della produzione, l'affermarsi e il diffondersi dei bisogni secondari dopo il soddisfacimento di quelli primari, questi e altri sintomi provano il fondamento reale delle intuizioni di McLuhan e del suo maestro Innis.
La nostra società industriale sta subendo una vasta e radicale trasformazione per gli effetti della millenaria azione dell'uomo sull'ambiente (iniziata con l'invenzione dei primi utensili) e per gli effetti dell'ambiente sull'uomo. La trasformazione è oggi più evidente di ieri, perché la conoscenza accumulata ha aumentato inverosimilmente il patrimonio scientifico e ha reso più facili le invenzioni e le applicazioni che da esse derivano. Si sono accelerati, di conseguenza, anche i tempi del mutamento.
Nel complesso processo dell'evoluzione i mezzi di comunicazione hanno svolto e svolgono una funzione determinante come diffusori e moltiplicatori della cultura e sono quindi da annoverare tra le cause e gli effetti delle trasformazioni sociali e dei diversi rapporti che l'uomo ha assunto e assumerà nei confronti della società e della natura. L'evoluzione umana non può essere concepita come evoluzione biologica né come evoluzione socioculturale: le varie dimensioni genetiche, sociali, culturali, ecologiche e cerebrali che la compongono sono essenziali l'una all'altra, interferiscono tra di loro e danno luogo a una morfogenesi complessa. L'evoluzione umana è una storia reale che tra contraddizioni, fatti casuali, incidenti, eliminazioni, selezioni, integrazioni, disastri, successi, creazioni e distruzioni si è finora svolta verso l'autoproduzione e l'autorganizzazione.

9. Tutte le teorie deterministiche sono state smentite dalla storia e, tuttavia, esse continuano a sopravvivere per soddisfare il bisogno di certezze dell'uomo. Il nostro presente era già nel nostro passato e il nostro futuro è già nel nostro presente. Ma solo in minima parte. «Il nuovo è il risultato del processo creativo dello sviluppo umano... La storia è il processo che viene originato da un numero incalcolabile di invenzioni dell'umanità» (Ralph Dahrendorf). *La cultura opera come elemento propellente dell'evoluzione (o, se si preferisce, del progresso) e anche come freno (quando diventa ideologia) intralciando lo sviluppo economico e impedendo il cambiamento.* In ogni caso e, malgrado tutto, si può affermare che finora gli sforzi maggiori degli uomini sono stati impiegati nella lotta per la sopravvivenza e nel soddisfacimento dei bisogni elementari.
«Persino lo studioso della cultura materiale deve studiare la società come organizzazione cooperativa diretta a produrre mezzi per soddisfare i bisogni, per riprodursi, e per produrre bisogni nuovi» (Ve-

re Gordon Childe). In ogni caso, e malgrado tutto, si può affermare che le società industrializzate hanno provveduto e provvedono al soddisfacimento dei bisogni primari creando le premesse per l'insorgere dei bisogni secondari (che rientrano tutti nella sfera culturale).
Il raggiungimento del benessere materiale è stato pagato con tutti gli aspetti negativi che i critici dell'industrialismo e della società massificata non hanno esitato a indicare, enumerare e ingigantire.
Ma non si deve dimenticare che più l'attività pratica è strutturata rigidamente, più il sapere è codificato e socializzato e più — per opposizione o relazione complementare e antitetica — diversificati, rigogliosi e prepotenti nascono i desideri e si decodifica la vita emotiva. E i nuovi desideri (che non sono solo e tutti quelli che gli economisti classificano come "aspettative crescenti") richiedono nuovi sbocchi d'espressione e nuovi mezzi di comunicazione.

10. Il linguaggio audiovisivo non ha ancora dispiegato tutte le sue potenzialità comunicative ed espressive, però è indubbio che esso segna una modificazione della struttura intelletto-affetto (il modo di appercezione della realtà). Se una cultura si definisce come un sistema di comunicazione, è nei nuovi media, *e nei modi in cui li usiamo e impieghiamo,* che possiamo trovare la chiave della cultura che nasce con la società postindustriale.

11. Sconoscere la composizione e le particolarità del linguaggio audiovisivo provoca una serie di gravi conseguenze sul piano teorico e pratico.
L'uso iniziale e, pertanto, elementare del linguaggio audiovisivo ha indotto (e induce) a credere che la sua comprensione non richieda una istruzione appropriata e una educazione culturale selettiva. Sono note le lotte che hanno accompagnato la diffusione della tecnica indispensabile per leggere e scrivere (e quindi per eliminare la "piaga" dell'analfabetismo) ed è nota l'indifferenza verso il nuovo "analfabetismo" che nasce dall'altrettanto quasi totale ignoranza della complessa tecnica richiesta per l'impiego e la "lettura" del linguaggio audiovisivo. È l'ignoranza che impedisce di penetrare la struttura semantica e sintattica e, quindi, di cogliere la dimensione comunicativa ed espressiva del nuovo linguaggio.
L'attenzione si è appuntata, invece, sul cinema (e poi sulla tv) come *medium* (era già accaduto per la stampa) al quale vengono attribuiti poteri straordinari (e spesso diabolici) del tutto indipendenti dalle condizioni sociali, culturali ed economiche di cui cinema e tv sono degli aspetti coerenti e non secondari.
Le tecnologie della comunicazione posseggono specifici sistemi significanti e proprie forme interne: per queste ragioni, e per le altre

già indicate, presentano differenze decisive rispetto alla comunicazione (e alla cultura) orale e scritta e promuovono relazioni sociali significativamente diverse, modificano le istituzioni e i processi di produzione culturale.

12. La figura del creatore individuale (dell'*autore)* nasce in una determinata epoca, risponde a condizioni manifeste di produzione (benché alcune forme di produzione orale, come ad esempio il dramma e il canto corale, non fossero individuali), ma non è congeniale alla natura dei nuovi mezzi di produzione. Il dogma dell'*autore* individuale entra in crisi quando il teatro affina la recitazione, le tecniche di rappresentazione e di allestimento scenico, e viene infranto quando la produzione di gruppo s'impone definitivamente con il cinema.
Sempre per la particolare natura dei nuovi mezzi l'apprendimento delle varie tecniche e le capacità professionali diventano il presupposto necessario all'estrinsecazione delle possibilità comunicative ed espressive: le attitudine (ove esistano) alla creazione non si sviluppano senza un'adeguata capacità (e abilità) tecnica.
La genialità è un dono che la natura (o Dio) dispensa con grande parsimonia e la speranza del progresso umano non si può fondare sulla paziente attesa che questo prezioso e raro dono venga copiosamente attribuito a un solo individuo. La scienza (che è creazione) deve la sua recente vertiginosa ascesa più al lavoro (ricerca) di gruppo che alle sublimi intuizioni di solitari Newton. La fonte autonoma e singola della creazione (dati i mezzi di produzione) può essere di regola accettata per la poesia, la pittura, ecc., ma, di regola, bisogna escluderla nell'uso del linguaggio audiovisivo, perché esso richiede tecniche e conoscenze specializzate e varie inclinazioni che soltanto un ingegno poliedrico (un redivivo Leonardo da Vinci) potrebbe possedere.
La semplice somma degli apporti non determina il risultato dell'opera audiovisiva.
La scelta degli elementi costitutivi dell'opera (testo, cast tecnico e artistico, ecc.) può essere qualificata e ben assortita, ma rappresenta un valore potenziale che può esprimersi *solo* nelle condizioni date (e non altre) dall'organizzazione delle riprese. *Il momento della creazione, infatti, coincide con il momento della produzione* ed essa si compie quando il produttore e il regista, con perfetta intesa, svolgono il loro rispettivo lavoro di coordinamento e di direzione e raggiungono un'armoniosa sintesi dei diversi apporti creativi e professionali. «Un film» dice J.L. Godard «non si fa senza amore e fino a prova contraria l'amore si fa in due». Un film si fa in due, poiché le indicazioni contenute nella sceneggiatura possono essere realizzate con l'apporto degli attori, del fotografo, dello scenografo, del costu-

mista, ecc., soltanto se non vengono interpretate in modo difforme dal produttore e dal regista, e se il produttore, tenendo nel dovuto conto le particolari attitudini del regista, dispone la complessa e delicata organizzazione del film in funzione dei risultati possibili.
Le teorie sull'arte non prendono in considerazione l'organizzazione del lavoro artistico, poiché non è separabile dall'atto creativo; nella produzione audiovisiva, invece, essa è un'attività distinta, è affidata al produttore e traccia i binari su cui si svolge il lavoro del regista.

13. Queste elementari verità sono generalmente ignorate in Europa dove, nella teoria e nella pratica, predomina un modello produttivo che affida al caso l'organizzazione e al regista il "miracolo" della creazione. Il modello europeo sottovaluta la preparazione professionale, non valorizza le capacità dei collaboratori, non riconosce (e non permette che sia esercitata) la funzione del produttore, non mette in grado il regista di assolvere il suo compito nelle condizioni ottimali. Un processo unitario, qual è la produzione audiovisiva, viene frazionato in tanti segmenti disparati che solo un miracolo, appunto, può ricomporre.
Lo scempio della frantumazione comincia con una arbitraria suddivisione dei compiti tra committente (distribuzione) e produttore. In teoria la selezione delle proposte da parte della committenza dovrebbe avvenire sulla base di una valutazione complessiva del progetto. Il risultato artistico e/o culturale e/o spettacolare di un'opera audiovisiva non si ottiene con la semplice somma dei singoli apporti al processo produttivo. Non bisogna sottovalutare la qualità e l'importanza degli elementi costitutivi, ma non bisogna dimenticare che l'opera audiovisiva è il risultato di una fusione di tali elementi. In pratica, però, il committente ha le sue idee anche per quanto riguarda la realizzazione del progetto e tenta di imporle seguendo la regola aritmetica (quella elementare dell'addizione) a prescindere dalle reali esigenze della vicenda e dei personaggi (e dal fatto che a tirare le somme saranno il regista e il produttore.
(Non c'è da stupirsi se l'estensione di questa regola porta all'adozione dei procedimenti meccanici e automatici che sono progressivamente abbandonati finanche nella produzione dei manufatti).

14. La scoperta, l'uso e lo sviluppo dei mezzi di produzione culturali hanno avuto una innegabile influenza sulla storia umana e, tuttavia, solo di recente si va approfondendo l'analisi sulle relazioni tra questi mezzi materiali e le forme culturali e artistiche specifiche. Una parte della cultura è disposta ad accettare la relazione tra mezzi di produzione materiali (non solo nel campo culturale) e forme sociali, così come Socrate acconsentiva allo studio della geometria per «misurare esattamente un terreno», vale a dire per uno sco-

po pratico, senza sospettare che la geometria, le altre scienze e la loro applicazione modificano lo stesso modo di pensare.
Malgrado l'ampia attenzione da parte di autori diversi e provenienti dai più disparati campi, dedicata ai temi propri della sociologia della cultura, tale specializzazione sociologica incontra ostacoli oggettivi e soggettivi alla sua affermazione: non ha confini delimitati e entra in collisione con tutte le altre discipline; le autorità dominanti nei settori della cultura ufficiale esitano a legittimarla e, comunque, non tollerano le sue interferenze; si teme la sua pericolosa tendenza a ridimensionare la superba autonomia dell'*humanities* e delle *sciences*.
La sociologia della cultura, più di qualsiasi altra disciplina, deve diffidare delle teorie e degli schemi esplicativi *generali*, poiché le relazioni della produzione culturale variano a seconda dei periodi storici e delle società. Sono evidenti e operanti ancora le deformazioni e gli errori che derivano dall'accettazione incondizionata di teorie come quella marxista sulla relazione tra "base" e "sovrastruttura" e come quella liberale sulla fonte della produzione culturale (che è, ovviamente, sempre e solo l'"espressione individuale"). Le parziali verità che le due opposte teorie contengono non impediscono alla realtà dei fatti di confutarne la validità generale. La condizione e la posizione dell'intellettuale è comparabile alle situazioni delle diverse società e delle stesse società in periodi storici diversi: da funzioni integrate con l'organizzazione sociale si passa, progressivamente, a rapporti più mediati: al mecenatismo (in tutte le sue forme, private e pubbliche, alcune delle quali sopravvivono) e al mercato.

15. Solo recentemente ci siamo arresi all'evidenza del mercato e siamo giunti alla consapevolezza che esso ha comportato e comporta cambiamenti rilevanti nel processo produttivo culturale e artistico.
L'intellettuale e l'artista sono produttori di merci: il lavoro culturale e artistico assume anche le proprietà della merce, una merce che non perde, però, la sua particolare natura di prodotto della mente umana.
Dai diversi stadi e dalle diverse forme di rapporti (che spesso si sovrappongono) fra produttore culturale e/o artistico e l'organizza zione sociale, fra produzione e mezzi di produzione (e dalle relazioni di mercato) si desumono con grande evidenza le correlazioni e il loro complesso svolgimento.
Si può sostenere che, in ogni fase, è esistita una produzione per il mercato e che sono sempre esistiti, ed esistono ancora, produttori che non corrispondono agli orientamenti di mercato; si può proseguire la ininterrotta discussione sulla "libertà", la "responsabilità",

"l'impegno" la "funzione", i "privilegi" e i "doveri" degli intellettuali, ma non si può più disconoscere che, allo stato attuale, l'economia di mercato tende a inglobare, quasi totalmente, l'attività culturale e artistica.
È soprattutto l'approccio tradizionale ai problemi relativi alla libertà e alla funzione della produzione culturale e artistica che preclude una loro possibile soluzione.
Le relazioni di mercato non si possono ignorare, ma non è impossibile intervenire sul mercato per ampliare i margini di libertà della produzione culturale e artistica. Ed esistono cento e più valide ragioni che consigliano e giustificano, nel caso specifico, gli opportuni interventi.

16. Nel momento in cui si decide di operare razionalmente per un efficace recupero della libertà di comunicazione e di espressione, occorre ribadire che le «idee sono una condizione necessaria del sorgere del nuovo e quindi del progresso» (Ralph Dahrendorf) e che «senza cultura e senza la relativa libertà che la cultura presuppone, la società, per quanto perfetta possa essere, è solo una giungla» (Albert Camus). Occorre altresì conoscere i meccanismi concreti e le situazioni reali che riducono e soffocano o stimolano e ampliano la libertà della cultura.
Non si deve dimenticare che la nascita del mercato moderno ha segnato un aumento di libertà dei produttori culturali e non si deve ignorare che rispetto al mercato fortemente organizzato il produttore ha perduto negli ultimi anni molta indipendenza e molti residui margini di iniziativa autonoma. La nascita delle *Corporations* ha segnato il declino del mercato, e il gioco della concorrenza, in molti settori, lo si può trovare (assicura J.K. Galbraith) solo nei manuali della teoria classica.
Il capitale esercita la sua intermediazione tramite la *distribuzione* e delega a quest'ultima il rapporto con il mercato. Le idee per nuovi libri, nota R. Williams, vengono dai curatori della casa editrice e gli scrittori «vengono impiegati per realizzarle».
Nel settore audiovisivo questa regola ammette poche eccezioni. *A questo punto si deve considerare cruciale il rapporto tra produttori e distributori* e non lo si può lasciare in balia delle convenienze delle aziende e delle esigenze del mercato (convenienze e esigenze che sono tutte da dimostrare). Non solo è indispensabile regolamentare tale rapporto, ma è da recidere il legame organico che si è stabilito, e si tende a stabilire in misura sempre maggiore, tra produzione e distribuzione, rapporto che implica la trasformazione del produttore in professionista impiegato della distribuzione. Non è assolutamente indifferente che le idee provengano dal produttore o dal distributore (anche se quest'ultimo detiene il potere di deci-

derne la realizzazione), ma è ancora più determinante il controllo della realizzazione delle idee. È in questa fase, infatti, (e in modo particolare, per le ragioni esposte, nella produzione audiovisiva) che il produttore può ormai esercitare la sua autonoma facoltà creativa.

L'integrazione tra distribuzione e produzione prelude alla "industrializzazione" della produzione culturale e artistica: una tendenza regressiva, perché contrasta con lo sviluppo generale della società postindustriale (caratterizzato, fra l'altro, dalla demassificazione e dalla destandardizzazione) e con la natura fondamentale dell'attività creativa.

(Dovrebbe risultare evidente che la produzione culturale e artistica realizzata secondo tecniche e procedimenti standardizzati non lascia spazia alla "dialettica tra invenzione e ripetizione" e a "nuove dinamiche della creatività", le quali possono essere invocate per giustificare la produzione seriale e non la prosaica e obsoleta catena di montaggio).

17. Non a caso il fenomeno della produzione industrializzata si accompagna a quello altrettanto significativo della centralizzazione della produzione. I due fenomeni non nascono, come si vorrebbe far credere, dalla ineludibile e democratica esigenza di rispondere adeguatamente al mercato. Il modello artigianale è sempre quello più congeniale alla produzione culturale e artistica e non è incompatibile con un'organizzazione distributiva efficiente e a dimensione internazionale. Esso, anzi, proprio perché postula un sistema decentrato, consente di raccogliere le domande più varie al mercato.

Il mercato è la sede dove si incontrano domanda, offerta e profitto.

Il rapporto fra offerta e domanda non è, quindi, lineare e esente da interferenze, contraddizioni e manipolazioni. Il profitto, sia pur legittimo, non è un elemento neutrale o passivo del mercato. I prodotti che incontrano una domanda esigua vengono eliminati dalla circolazione, si riduce l'offerta dei prodotti che hanno una remunerazione minima o media e si aumenta la produzione di quelli che promettono alti profitti.

Il *marketing* orienta la produzione secondo le esigenze del profitto. Si tende a soddisfare la *domanda dominante* e, nello stesso tempo, a cristallizzarla con l'aumento e la standardizzazione dell'offerta.

Numerose crisi della cinematografia sono state l'effetto di una ostinata resistenza ad assecondare la domanda emergente del mercato per non rinunciare al vantaggio immediato di alti profitti. È utile ricordare come tali crisi e il loro superamento abbiano sempre coinciso con fasi di standardizzazione e di accentramento e di diversificazione e decentramento della produzione.

Oggi la standardizzazione e la concentrazione della produzione sono imposte dalle aziende multinazionali per conservare ed estendere il controllo sulla produzione audiovisiva, per impedire che l'elemento creativo possa indebolire il potere aziendale e costituire un imprevisto nella lotta per il dominio e la pianificazione del mercato.
Il mercato esprime una gamma variegata di domande e corrispondere solo a quella più diffusa, ignorando le altre, significa ostacolare o impedire la sua fondamentale funzione, che consiste nel consentire la circolazione e il confronto di tutte le idee, nel diffondere le conoscenze e nel creare, in tal modo, la condizione primaria del progresso.

18. Mentre le nuove tecnologie della comunicazione accelerano il cambiamento sociale e sviluppano la socializzazione della cultura, si accentuano i tentativi di appropriazione e di controllo della produzione e della trasmissione della cultura. La coincidenza non è casuale: la società postmoderna minaccia di sconvolgere l'intero assetto istituzionale delle società industriali, sia capitalistiche sia burocratiche, ed esse si difendono aggiornando e affinando i loro strumenti di comando e di potere. (Occorre compiere uno sforzo per individuare il vecchio che assume sembianze nuove).

19. Nelle società postmoderne «il sapere è diventato la principale forza produttiva» (J.F. Lyotard) ed è ovvio che attorno al sapere si trasferisca la lotta per la conquista del potere. Oltre allo statuto si tenta di modificare anche la natura del sapere e si accelerano le procedure per trasformarlo in merce-informazione e farlo rientrare interamente nella sfera del dominio economico.
La nuova "materia prima" viene accaparrata, "lavorata" e smerciata dalle aziende altamente capitalizzate e multinazionali che si sottraggono al controllo degli stati-nazione e della collettività.

20. Così la questione del sapere diventa, in assoluto, la questione del governo e, quindi, della possibilità di orientare il cambiamento. Il prodotto culturale abbandonato interamente alle leggi di mercato perderebbe il «valore d'uso» (formativo): potrebbe anche alimentare lo sviluppo economico e materiale, ma sarebbero i mezzi a determinare i fini della società e degli uomini e non viceversa.

La riscoperta del bianco e nero

Giuseppe Turroni

La storia degli influssi, non si dice delle derivazioni, tra le varie forme artistiche, espressive del nostro e degli altri secoli appare senza dubbio tra le più suggestive e sottili, anche in questo momento di smanie semiotiche. Un campo tra i più fertili è quello dei rapporti tra la fotografia, e il cinema in seguito, e la letteratura. Non si parla di scrittori che furono anche fotografi, come Verga, Strindberg, Capuana, Zola e altri. Ci si riferisce a una zona della coscienza visiva del nostro tempo, che potrebbe anche apparire vaga e fluttuante e che invece è ricca di analogie, di valenze espressive, di valori di forme e di stile che procedono paralleli in letteratura e in fotografia.
La fotografia nasce alla fine del Settecento e dunque è pressoché contemporanea all'avvento del romanzo. La nuova immagine foto-ottica dà vita alla "silhouette", che poi influenza tanto disegno e tanta grafica dell'Ottocento e del Novecento, dal tedesco Preetorius all'inglese Beardsley. Compaiono, provenienti da lunga tradizione, le cosiddette "ombre cinesi", antesignane del cinema. È un caso, tanto per tentare una ellisse di ordine storico, che nei primi dell'Ottocento Adalbert von Chamisso, nel suo "Peter Schlemihls wundersame Geschichte", possa e sappia ricamare tanto modernamente e concettualmente intorno e attraverso le teorie delle luci e delle ombre, già del resto puntualizzate da artisti e scienziati prima di lui?
Nei grandi romanzi del secolo XIX, a cui il cinema di Griffith o di Chaplin attinse a piene mani, non soltanto per quel che riguarda l'esempio delle strutture narrative, ma anche per quel che concerne l'organizzazione degli spazi e dunque della musica visiva, si possono trovare descrizioni di tipo prettamente fotografico. Non si tratta di calchi o ricalchi semantici, ma di riletture, naturalmente in altre direzioni linguistiche, di aspetti formali non secondari.
Si potrà inoltre notare che in quei grandi libri le descrizioni appaiono fotografiche in due sensi. Il primo è quello del taglio, secco e oggettivo, diretto e materico: la Parigi di Balzac, la Londra di Dickens, eccetera. Il secondo è dato dal tono di quei quadri: in bianco e nero, soprattutto.
Balzac ci dà mai un colore allorché all'inizio dei suoi romanzi entra nel cuore e nel ventre di Parigi? La città è sempre grigia, dentro e fuori; i volti dei parigini, odiati e amati dallo scrittore, sono lividi come maschere di colore incerto o ambiguo. In Dickens, nella Londra di grigio, di nebbia e di fumi, di fango e di scene notturne, c'è forse un colore? I lampioni stessi danno una luce fotografica, una luce "proiettata", direbbe Kafka. Il quale, a modo suo ma genialmente, aveva teorizzato il senso della fotografia: «Si fotografano

le cose per scacciarle dalla mente»; e ancora: «È vera solo la smorfia del volto che si ritrae alla luce proiettata sul viso». Dunque assenza («Esiste solo un punto d'arrivo, ma nessuna via; ciò che chiamiamo via non è che la nostra esitazione», egli scriveva nel 1920) e presenza di una gestualità che è il simulacro dell'ombra, l'ombra cara a Chamisso e a Hoffmann e, in seguito, ai pittori e agli espressionisti della letteratura e del cinema tedeschi.

Anche Flaubert non narra coi colori. Quando, in "Un cuore semplice", il toro infuriato insegue il bambino sul prato, noi non vediamo né il color rosso né il verde della campagna. Ascoltiamo altro: il battito del cuore di Felicia, impazzito dall'angoscia, i colpi delle possenti zampe del toro sul terreno umido, la paura.

I primi tentativi della fotografia col colore, che risalgono alla prima metà del secolo scorso, pongono il romanzo e la pittura davanti a nuovi interrogativi. Un noto fotografo francese, Antonin Perwonnaz, amico di Manet e di Pissarro e collezionista di arte moderna, ha parlato, in seguito alle diverse visioni offerte dagli "autochromes", di quella teoria delle "ombre colorate" (blu e violette) che improntarono la pittura impressionistica e, in fasi successive, il romanzo, per esempio quello di Marcel Proust, col suo tripudio sinuoso e fluttuante di colori: essi sono visti, ascoltati, respirati dal lettore.

In un momento di applicazione troppo materialistica e greve del colore in fotografia e nel cinema, come quello attuale, si assiste a un recupero del bianco e nero. È una moda, è un revival snobistico? È anche questo: si pensi, per esempio, alla fotografia pubblicitaria, alle "campagne" di certi stilisti che accettano di far lavorare i loro operatori con pellicola in bianco e nero o, in alcuni casi, con pellicola a colori i cui risultati siano però tenuti in una struttura monocroma (il grigio, il beige). Ma è anche qualcosa di più creativo, di esteticamente necessario, e comunque espressivo al massimo grado.

È tuttavia un dato di fatto, che deriva da diversi fattori contingenti e socialmente determinanti. Prima di tutto, la televisione. Si vedono tanti film alla tv, troppi forse, e qui non sta a noi il dire che si tratta di una "riproduzione", di una "traduzione" di un linguaggio a un altro, in grado di depauperare i valori estetici di una pellicola cinematografica, allo stesso modo con cui un quadro, messo in cartolina, non è più quello.

La visione dei vecchi film ha portato, da parte del pubblico televisivo, a una riscoperta, o addirittura, nei molto giovani avvezzi al colore spesso rutilante e inespressivo dei film e delle fotografie, a una scoperta del bianco e nero.

Ovviamente, la riproduzione in altro formato fa perdere di vista gli autentici valori creativi di quelle tonalità. La massificazione del gusto e della cultura si rivela anche in tale ambito. I giovanissimi, che giustamente vogliono vedere in tv ciò che nelle sale pubbliche o anche nelle cineteche non riuscirebbero mai a vedere, finiscono col fare di ogni erba un fascio. La forma, lo stile di un'opera, passano in secondo piano. Prima di tutto viene la trama, o anche il concetto che è alla base di quelle storie. Essi pertanto non possono afferrare l'intera gamma espressiva degli splendidi bianchi e neri di uno Sternberg, tanto per fare un esempio altissimo, e così Sternberg finisce col sembrare uno dei tanti.

Non si può certo studiare tutta la storia della pittura attraverso le semplici riproduzioni dei dipinti. Se uno facesso questo, avrebbe una conoscenza limitata del fenomeno. Col cinema adesso succede lo stesso, grazie appunto

alla tv. Si sa di più, molto di più, ma si vede di meno, si afferrano solo in parte quei valori ideali di verità e di bellezza che gettarono le basi di una estetica del cinema.

Il bianco e nero ritorna dunque come riflesso, come proiezione, come rivisitazione, come revival. Questo, nella considerazione di quel pubblico medio che si nutre di televisione. Nei migliori registi, invece, è un fatto squisitamente espressivo, un ritorno al linguaggio proprio del cinema e della fotografia. E noi riteniamo che spetti al critico di oggi fare quelle distinzioni tra i valori effettivi e profondamente creativi che al pubblico sfuggono, perché distratto, perché esteticamente incolto, perché frettoloso, perché intento a ricavare solo pochi dettagli, materialistici per lo più, dalla visione di un'opera sullo schermo.

Mai come ora, infatti, si sente la necessità di una critica, se ci si passa il termine, creativa, prolungamento dell'opera dell'artista, indagine su un mondo interiore, su una prospettiva ideale, che l'informazione a volte trascura in nome del fatto, dell'avvenimento, del caso. Certo, sarà una critica limitata all'ambito delle riviste specialistiche, ma intanto, al di là di ogni sua preferenza formalista, concettuale e stilistica, essa avrà compiuto quelle distinzioni in un terreno che rischia ogni giorno di più di diventare dominio dei gusti facili, delle improvvisazioni estetiche e del pressappochismo intellettuale.

«L'occhio non è sufficiente»

Quando si dice un ritorno al bianco e nero, dunque, non si intende una moda, anche se ci sono autori, come in primo luogo Woody Allen e il suo direttore della fotografia, Gordon Willies, che si affidano ai dati esteriori del gusto e quindi a una musicalità facile e in un certo senso scontata. Zelig *non è che una "trovata" visiva, uno scherzo che dopo dieci minuti si affloscia su se stesso e che scopre tutte le regole del gioco, neppure tanto sottili. Il ricalco dei vecchi film-giornali degli anni Venti, certo, funziona bene dal punto di vista fotografico, ma questo non può bastare. «L'occhio non è sufficiente», disse Cézanne, «occorre la riflessione».*

Per riflessione, tuttavia, non deve intendersi la macerazione intellettuale e tanto meno la pretestuosità culturalistica, bensì proprio quella dimestichezza amorosa e armoniosa con lo spazio visivo che fa sì che i ritmi delle sequenze, dopo quelli delle singole inquadrature, scaturiscano con movenze autonome e rivelatrici, creando una equazione perfetta tra una concezione dello spazio e quella del tempo. Alla stessa stregua, i precedenti film in bianco e nero di Woody Allen furono esercizi formali, gradevoli, sì, ma privi di una sottile e autonoma creatività espressiva. Anche Manhattan *e* Stardust Memories *sono "trovate", scoperte limitate, su un terreno peraltro sfruttato da molti fotografi* à la page, *da diversi grafici e da non pochi creatori di strips.*

Diremmo anzi che proprio Woody Allen è il rappresentante più elegante e fortunato di una "radicale" negazione della cultura classica (la letteratura e la pittura dell'Ottocento, il cinema del periodo d'oro hollywoodiano, anni Venti-Sessanta). Al posto di quella cultura i "nuovi" autori mettono infatti la fotografia, la grafica e le strips, però senza studiare le loro derivazioni, le

Rosel Zech e Hilmar Thate in *Veronika Voss* di Rainer Werner Fassbinder

loro ascendenze storiche, culturali ed estetiche. Se il bianco e nero di Manhattan, *pure pregevole, si rifà raffinatamente ma esteriormente ai moduli e ai codici delle "mode" correnti, una ragione interna deve pure esistere: la cultura di Allen fa parte di quelle assimilazioni e di quelle "citazioni" purtroppo all'ordine del giorno.*
In Stardust Memories *coesistono tonalità tra loro contraddittorie. Si passa da una classicità superficiale, mutuata dai film hollywoodiani degli anni Trenta (Capra, La Cava, Hawks, Ford e altri), per arrivare ai giochi formalizzanti presi con scarso discernimento estetico dai film di Fellini; da quelli di Bergman e infine da certe trovate intellettualistiche di una "nouvelle vague" francese limitata a una cornice apparente, quella per esempio di Agnes Varda, tra l'altro ex fotografa, coi suoi flou, i suoi bianchi abbacinanti, i suoi interni con le luci naturali che filtrano dalle finestre.*
Non c'è in queste opere compattezza stilistica, armonia tra le diverse campiture visive. Lo stesso può dirsi, in parte, per Veronika Voss *di Rainer Werner Fassbinder, quasi un collage di espressionismo, di post-impressionismo, persino di pop americano e di ipermanierismo tutto attuale. Ma Fassbinder ha ben altra cultura e vitalità, ha letture e visioni profonde e, pur nella confusione dei segni, traspare la forza di una spazialità autonoma e rivelatrice.*
Senza dubbio, nei migliori autori europei e americani, l'evoluzione formale, che non nega e anzi esalta, come nell'avanguardia artistica degli anni Venti, l'impiego del bianco e nero (Man Ray, Veronesi, Schad, Moholy-Nagy, ecc.), procede di pari passo oramai con le nuove correnti estetiche. In Rumble Fish *(Rusty il selvaggio) di Francis Ford Coppola, per esempio, realizzato in bianco e nero, noi troviamo da una parte la lezione dell'espressionismo e del*

post-impressionismo tedeschi, semanticamente rielaborata con estrema oculatezza materica. Si vedano le ombre sui muri: quella del cane durante la rissa dei giovani, quella del gatto, quelle delle nuvole vorticosamente rincorrentisi su un cielo gravido di minacce, di una tragedia esistenziale tipica di Permeke, di Nolde, di De Smet, di Brusselmans. Dall'altra c'è il bisogno, tutto vitalistico e dunque americano, di uscire dalle strettoie dell'iperrealismo fotografico, caro ad autori come Carpenter o Hooper, venuti dalla scuola, davvero anticipatrice negli anni Cinquanta e Sessanta, di Roger Corman.

Senonché Coppola, il più "sperimentale" tra i giovani registi del suo paese, non sempre riesce a fondere lo stile metaforico con quello metonimico. E si ha così quell'ipermanierismo tipico di molta arte recente americana, in cui il piacere ludico, magari squisito, non sempre si riversa su una reale e concreta struttura visiva, su una espressione totale, su una significazione perfetta. Ma Coppola, s'è detto, vuole sperimentare, osare, andare avanti, e procedere magari attraverso errori in tutto salutari. Rumble Fish *è, certo, la poesia più concreta di una moderna visione delle forme, ma può anche sembrare un esercizio limitato, se non sterile.*

Nella dialettica tenebra-luce

Coppola qui non "cita" i maestri del bianco e nero, e neppure ascolta le scansioni dure e inquietanti di un cinema europeo, diciamo di Pasolini o di Wenders. Si limita a donare a piene mani, come nel colore elettronico, sconvolgente e geniale, di Un sogno lungo un giorno, *i tesori di una inquieta riscoperta del bianco e nero e li iscrive nella dialettica tenebra-luce che appartiene al panorama, appunto, della grafica, del disegno e anche della pittura d'avanguardia tra le due guerre. Se l'analisi non giunge a una sintesi serrata, ciò deriva da una eccessiva sensualità, ai danni di una concettualità profonda, propria del Coppola di* Apocalypse Now *o del* Padrino. *Quella sensuosità nella giustapposizione dei piani e dei volumi ci fa pensare al decorativismo di un Klimt, coi suoi preziosi tasselli, e alla formalizzazione raffinata composita di un Von Sternberg.*

Da buon americano, Coppola deve sempre pensare comunque al proprio pubblico, dopo gli insuccessi di film, del resto notevoli, come Un sogno lungo un giorno *e* I ragazzi della 56ª strada. *È allora, sulla base di un romanzo fortunato, ricorre all'espediente del fratello daltonico di Rusty James, il quale può vedere soltanto in bianco e nero. Noi così vediamo insieme a lui, salvo naturalmente i metaforici pesci rossi e blu, e il pubblico pare accettare di buon grado questa "licenza poetica", che è del resto il segno più acceso e sublime della libertà dei pittori manieristi.*

Su un piano più sottile, la Von Trotta in Lucida follia *ci mostra Angela Winkler alle prese con i propri turbamenti psichici che la portano a dipingere, anzi a ridipingere, i capolavori del passato unicamente in bianco e nero. È certo un pretesto della sceneggiatura, a cui la Von Trotta, regista acuta ma non geniale, non riesce a dare un complesso e vasto brivido filmico. Non siamo certo alla "trovata", ma del resto neppure quella del fratello di Rusty è una trovata pura e semplice; non siamo tuttavia alla pura invenzione, alla musica che libera, alla struttura che fonda un nuovo ordine di idee, di forme e di luci.*

Mickey Rourke in *Rusty il selvaggio* di Francis Ford Coppola

Esperimenti, dunque, sorretti da una intelligenza moderna, che ci avverte come il cinema, morto oramai nelle proprie ascendenze classiche, potrà trovare col tempo altre vie di sviluppo e di sbocchi creativi.
Senza dubbio, il colore "metafisico" di Querelle *era molto più risolto e omogeneo sul piano della forma e dello stile. Questo perché il bianco e nero costituisce pur sempre una operazione di recupero, in parte di nostalgia, comunque una operazione che ubbidisce anche alle leggi di un piacere tutto privato.*
Non basta rivedere qualche vecchio film in tv per poter dire: che meraviglia!, ora mi ci metto anch'io, studio insieme al mio operatore i tagli delle luci e delle forme e farò cose stupende! Non basta questo, perché il bianco e nero è uscito da una cultura profonda e rivoluzionaria, perché ha avuto una grande fotografia, specie americana, tedesca e francese, alle spalle, perché ha favorito teorie come quella del Bauhaus tedesco prima dell'avvento del nazismo, perché tutto sommato ha allevato artisti grandi.
Adesso le pressappochistiche traduzioni televisive (la riproduzione televisiva dà l'idea, un'idea del film, non il film nella sua unità estetica) e le divulgazioni critiche (ogni arrivo di un film in bianco e nero è accolto con osanna non sempre meritati e comunque privi talvolta di serie e concrete distinzioni sul piano delle forme), ci inducono ad accettare tutto quanto come se si trattasse sempre di oro colato. E invece, tanto per fare un esempio, tra The Last Picture Show *(L'ultimo spettacolo) e* Paper Moon *di Peter Bogdanovich, realizzati in bianco e nero nel 1971 e nel 1973, e tra* Manhattan *e* Zelig *di Allen c'è di mezzo il mare, anzi l'oceano.*
Bogdanovich, scrivono le storie del cinema, è un "appassionato cinefilo", ama il cinema del suo paese, ha scritto libri su Ford e sul Lang americano, insomma è un "maniaco" come Wim Wenders, e proprio come Wenders è

uno che ritiene che il meglio del cinema sia già stato dato in passato e che ora basti fare "copie" dei vecchi film gloriosi e firmarle. Infatti Hammett *di Wenders, prodotto da Francis Ford Coppola, a causa di vari dissidi tra il regista tedesco e il produttore americano, perché il primo voleva girarlo in bianco e nero e il secondo pretendeva il colore per ragioni spettacolari, può essere definito, come già è stato scritto, un falso d'autore, pregevole quanto si vuole ma privo di quella musica mentale, di quegli scatti interni, di quei brividi estetici che competono solo a un'opera personale e davvero vitale.*
Peraltro la conoscenza raffinatissima di Bogdanovich l'ha portato, in L'ultimo spettacolo *e in* Paper Moon, *a leggere i classici come Hawks e Ford in chiave non soltanto narcisistica, quella chiave che compete al cinefilo più o meno tenero ed estasiato. È una lettura, oggi si direbbe, semantica, comunque serrata, acuta e penetrante, nata appunto dalla dimestichezza visiva e critica dell'autore con le opere del passato. Non è dunque un procedimento meccanico, esteriorizzato, snobistico. E così nel colore Bogdanovich, con* Saint-Jack, *s'è rifatto allo Sternberg manierista di* I misteri di Shangai, *però senza quelle forzature che sono nel Wenders del bianco e nero (*Lo stato delle cose, *escluso però il compatto e perfettissimo, tutto hawksiano,* Nel corso del tempo*) e soprattutto del colore (*Hammett, *che tende monocromaticamente al bianco e nero, però senza le sottigliezze classiche e armoniche del* Furyo *di Nagisa Oshima).*

Il film e l'opera pittorica

Noi riteniamo che alla base di queste visioni frammentarie e parziali esista, al di là di ogni fatto mondano o spettacolare o snobistico, un malinteso concetto di derivazione del film dall'opera pittorica. Notava Galvano Della Volpe già nel 1961 (sul numero di settembre di «Il Contemporaneo» in Postilla sul cinema e le arti figurative*), riferendosi a quell'«ozioso discorrere per paragoni di astratti contenuti»: «Un effetto spaziale artistico del tipo ad esempio della linea* retta *che, nel giottesco "Cristo davanti a Caifa" congiunge le due pareti laterali di una stanza, non può darsi né avrebbe senso in un'espressione filmica all'interno di una stanza, espressione che, avendo come suo segno base il fotogramma, caratterizzato dall'essere riproduzione — cinematografia appunto — della* tridimensionalità *delle cose reali del mondo, non può render mai altro che* angoli retti *prodotti dalle pareti di una stanza e così via: e quindi mai alcun effetto di stilizzazione spaziale di* superficie *come quello giottesco e pittorico in genere (per cui il colore nel cinema non è se non una contaminazione di linguaggio che può non produrre altro che effetti stilistici ibridi: mai effetti pittorici, e vedi le illusioni di Visconti nel suo raffinatissimo* Senso, *exploit insuperato)».*
Anche Bazin (in Ontologia dell'immagine fotografica, *su «Filmcritica», n. 112-123, 1962) distingue tra pittorico, falsamente pittorico, pittoricistico e aspira a un «pittorico altro» che, anche a veder nostro, saprà guidare verso rive salutari l'immagine filmica. Riferendosi a due film di Murnau,* Nosferatu *e* Sunrise, *girati il primo in Germania nel 1922 e il secondo a Hollywood nel 1928, il critico francese avverte che le loro immagini potrebbero, in apparenza, sembrare legate e ispirate «ad un certo espressionismo; ma sarebbe un giudizio superficiale. La composizione dell'immagine in Murnau non è per*

Ryan e Tatum O'Neal in *Paper Moon* di Peter Bagdanovich

nulla pittorica, non aggiunge niente alla realtà, non la deforma, ma si sforza invece di trarne delle strutture profonde, di far apparire dei rapporti preesistenti che divengono costitutivi del dramma. Così, in Tabu, *l'entrata in campo di un vascello dalla sinistra dello schermo si identifica assolutamente col destino senza che Murnau bari in qualche maniera col realismo rigoroso del film, tutto in ambienti naturali».*
Ci sarebbe certo da discutere sul «realismo rigoroso» del film, perché «tutto in ambienti naturali». Rigorosità esiste anche in Querelle, *che è tutto di cartapesta. Ma Bazin ha intuizioni geniali, se si pensa che furono avanzate più di venti anni fa.* Senso *di Visconti "è anche" pittura, ma non perché il regista milanese sembra essersi ispirato ai dipinti ottocenteschi lombardi e veneti, o a Goya, e neppure, come avvertiva Enzo Siciliano di recente (sul «Corriere della Sera», 1 febbraio 1984, p. 3), all'«aria fosca, lampeggiante e sinistra della "Deposizione" di Domenico Morelli», ma perché l'autore di* Ossessione *ha rivisitato gli spazi e i tempi della propria ricca cultura ricavandone flussi, segni e ritmi di innegabile profondità e novità visive. Il suo non è un ricalco alla Allen; è una rilettura, la messa in codice di una disposizione del cuore e della mente sinuosamente filtrante tra le dense e sontuose pieghe di un melodramma, caro per esempio alla Hollywood di Minnelli e di Kazan.*
Continua Bazin: «Ma è senza dubbio Stroheim quello che si è maggiormente opposto sia all'espressionismo dell'immagine che agli artifici del montaggio... Si potrebbe facilmente immaginare, al limite, un film di Stroheim composto di una sola inquadratura lunga e ravvicinata quanto si voglia».
Nel suo cinema fatto d'aria, di trasparenza e di luce, Truffaut sembra, proprio sul significato di bianco e nero, appianare e depurare questa annosa

polemica, questo perenne dissidio tra cinema e pittura. Citiamo Truffaut perché egli fu amico e allievo del compianto Bazin. Come Clair, egli rende il tutto leggero come una nuvola. Fa i suoi conti, compie calcoli anche matematici e geometrici, ma il risultato è incanalato verso la pura espressione cinematografica. In Vivement Dimanche! *non troviamo mai scarti di toni, esagerazioni formali, pretestuosità stilistiche. Si sente, certo, la Hollywood, anche dei "minori", cara a Truffaut, ma tutto è visto con distacco, senza pesanti assimilazioni, senza gusto, del resto da cinefilo provinciale, della derivazione diretta.*
Con lui si potrà ripetere la frase di Kafka: «Esiste solo un punto di arrivo, ma nessuna via». È un concetto concreto e insieme astratto, nato dalla spiritualità e, si potrebbe anche dire, dal sogno della ragione. Truffaut non segue vie, ma dà fatti, ottiene risultati tangibili attraverso le materialità delle sue scelte visive, attraverso l'organizzazione di uno spazio che è suo, come è stato di Clair, di Becker, di Grémillon, di Renoir.
Truffaut, con il David Lynch di The Elephant Man, *preziosa rilettura del cinema classico, sa che il bianco e nero è un grande capitolo nella storia del linguaggio filmico, ma che oggi è stato sostituito da altri valori, alti o modesti che siano. Perciò egli non forza i dati espressivi, e opera attraverso e oltre le proprie memorie di innamorato del cinema classico, con un respiro lieve e anche un po' ironico.*
Nulla può mai ritornare nella esatta dimensione del passato. In questa concezione Truffaut è superiore sia a Wenders che a Bogdanovich. Oggi il colore dà risultati degnissimi, non forse paragonabili alle conquiste del bianco e nero (che accolsero influssi di forte ascendenza culturale ed estetica), ma certamente di grande effetto spettacolare sempre più liberi da schematici riferimenti pittorici, non di rado rigidamente formalizzanti. La modernità di Truffaut sta appunto nel non cercare "nessuna via". Ogni strada può avere sensi obbligati. «Chi cerca non trova; chi non cerca è trovato», diceva ancora Kafka, e non era un aforisma di gusto surrealistico. La ricerca fa parte di quel tutto di cui l'artista si nutre, giorno dopo giorno, con una gradualità costante, severa, discreta e paziente.
Le scoperte, le rivoluzioni in arte non accadono in un solo giorno. Hanno lente gestazioni, di secoli, persino. Ci volle l'avvento della fotografia, certo, perché i pittori impressionisti francesi iniziassero a vedere in modo diverso e a capire che anche le ombre hanno un colore. Ma prima della fotografia tanti altri pittori avevano cercato di afferrare la ragione segreta di una innovazione che poi esplose in maniera diretta e vitale con l'immagine foto-ottica.
Il grande capitolo del bianco e nero nel cinema e nella fotografia non si esaurisce certo coi tentativi, con le letture e riletture degli autori a cui abbiamo in sintesi accennato. Limitatamente alla richiesta del mercato e dello spettacolo, esso potrà col tempo nutrirsi di nuovi valori, addirittura di scoperte ora imprevedibili. Ma senza tremori nostalgici rispetto a ciò che di bello e di autentico fu realizzato un tempo.
Tra un decennio i Wenders e i Bogdanovich sembreranno già arcaici, manieristi più o meno ispirati. Allen apparirà come un "traduttore dei traduttori di Omero", ma altre personalità sulla scena del cinema diranno le loro ragioni espressive con spirito libero e vitale.

John Hurt in
Elephant Man
di David K. Lynch

Nel corso del tempo
di Wim Wenders

Woody Allen
e Diane Keaton in
Manhattan
di Woody Allen

NOTE

Urbino: l'incertezza del testo

Enrico Magrelli

"L'incertezza del testo" — tema del terzo convegno internazionale di studi sul cinema e gli audiovisivi, che si è svolto a Urbino dal 13 al 15 luglio con il coordinamento di Francesco Casetti e che segue ormai da alcuni anni, come corollario teorico, il lavoro della Mostra di Pesaro — è un titolo suggestivo e inquietante. Suggerisce, in un campo di studi sempre teso a una descrizione in qualche modo scientifica dei propri oggetti di riflessione, un margine fluttuante, evasivo che spinge la ricerca a spiegarne i fenomeni più evidenti e, come in ogni altra disciplina che si rispetti o che ambisca a un fondamento scientifico, a interrogare se stessa, i propri strumenti e le proprie procedure. Ma oltre a suggerire, inquieta, perché "l'incertezza" è il sintomo di un processo che investe ormai profondamente alcuni meccanismi della comunicazione e delle pratiche spettacolari.
Punto di partenza della riflessione e stimolo della discussione un documento di lavoro che puntualmente ha sollevato una serie di questioni illustrando uno stato della situazione in cui, se alcune tendenze sono consolidate e definite, non sono escluse eccezioni, contraddizioni proprie di uno stato di transizione, di sviluppo veloce e frenetico degli apparati di comunicazione e delle forme di consumo.
Nell'ambito di una crisi ormai cronica del cinema, concentrandosi solo su uno dei termini e degli elementi in gioco, il testo, negli ultimi anni si nota come il film abbia completamente smarrito, per lo più, la sua natura di opera e stia perdendo anche la sua stessa identità, il "suo essere testo".
Questa "caduta" della specificità testuale del film dipende, secondo gli appunti di lavoro del convegno, dalle profonde innovazioni di una cultura di massa in cui si configura come dominante una comunicazione «basata su un flusso continuo e ininterrotto, aperto a sovrapposizioni, rimandi, ritorni». Nei rapporti tra cinema e televisione, nella duplice destinazione di alcuni film per il piccolo e grande schermo è possibile verificare a livello macroscopico l'affermarsi di una incertezza che genera doppie versioni di uno stesso film, lascia proliferare dal nucleo tematico del film una miniserie *(Il padrino, Bolero)*, costringe, per motivi di palinsesto, a una suddivisione del film in due o più puntate. Ma anche, rimanendo all'interno dell'apparato cinematografico, numerose sono le riedizioni con correzioni e aggiunte di uno stesso film dovute non soltanto a motivi distributivi, alla ricostruzione di testi molto più ampi di quelli conosciuti (gli interventi su *Ludwig* di Luchino Visconti o su *Metropolis* di Fritz Lang, sia nella ricostruzione completa operata dalla cineteca di Monaco, sia nella riduzione, nella "colora-

zione" e nell'arrangiamento musicale di Moroder), alla costituzione di progetti seriali (i vari *Rocky, Conan, Indiana Jones*).
Muovendo da un quadro di riferimento che vede una comunicazione frantumata e dispersa e una testualità attraversata da sollecitazioni che ne scompaginano l'assetto unitario e coerente, i problemi del testo sono da porre in relazione con altri elementi. Nel rapporto testo/opera la frantumazione e la provvisorietà dei film e dei programmi televisivi più che un'assenza di messaggi di qualità manifestano un'assenza di oggetti che abbiano la forma, le finalità, lo statuto di "messaggi". L'autore, in senso classico, è quasi privato di uno spazio e di un luogo in cui operare. *Il testo non è più in grado di attestare.*
Anche il rapporto fra testo e istituzione non è più quello tradizionale. Infatti l'obiettivo istituzionale non è più quello di costruire un film o un programma televisivo, ma quello di costruire, precostituire, in molti casi, un "audience". La produzione, in senso istituzionale, sta diventando produzione di modelli e tipologie di consumo: *il testo funziona come pretesto.* Meno evidente, ma al cuore dei problemi teorici, si situa il rapporto tra testo e testualità. Se il testo appare "incerto" e se l'integrità e la coerenza che «sono generalmente indicate come i caratteri fondamentali della testualità» sono minacciate, la nozione di testo viene a essere negata nella sua funzione normativa, non può cioè contare su una testualità che garantendo integrità e coerenza evita le dispersioni, le aperture, le intrusioni nel corpo del testo di elementi estranei: *il testo,* non sorretto da una testualità "rigorosa" ma spuria, *non fa testo.*
La labilità della testualità comporta che si verifichino «le intromissioni, le interruzioni, le moltiplicazioni, le frantumazioni del testo» e che queste rendano molto meno semplice l'individuazione del contesto di riferimento, anzi si moltiplicano i contesti in gioco.
Infine, il rapporto con la struttura della comunicazione nell'incertezza di questi anni trasforma i testi in «puri materiali destinati a un discorso complessivo che li comprende senza dare loro una ragione d'essere»; i testi diventano materiali, riempitivi, porzioni di un palinsesto più generale e a loro volta i testi diventano «contenitori in cui i vari elementi vengono riversati senza ordine».
Quello che governa il sistema delle comunicazioni attualmente si configura, così, come un regime privo di testualità o con una testualità molto debole e all'interno di questo regime affiorano alcune delle questioni dibattute nel corso del convegno e riguardanti il ruolo della critica di fronte alle nuove caratteristiche degli oggetti esaminati, la collocazione dello spettatore in questo sistema e la sua capacità e responsabilità come "consumatore", la sua capacità di ritagliare frammenti di testo e ricostruirne, proprio attraverso il consumo, nuovi frammenti, il problema teorico di come parlare di un oggetto così fluido e indefinibile e talvolta assente.
Nick Browne ha presentato al convegno una relazione in cui ha discusso il problema del testo televisivo proponendo, nello stabilire relazioni tra forma, pubblico, palinsesto, modalità del consumo, un'analisi dal punto di vista dell'economia politica.
Gianfranco Bettetini, nella sua relazione su "Il paradosso del testo", ha ribadito che il modello del testo è sempre stato considerato come un'istanza

ideale, un prototipo di organizzazione semiotica, di una pratica discorsiva e che «non si è mai compromesso con problemi di definizione quantitativa (nel tempo e nello spazio) o con le consuete articolazioni degli scambi comunicativi». Rispetto a una incertezza che si delinea più marcata in questi anni ha ricordato che «la nozione di testo si è *sempre* iscritta in una prospettiva paradossale e che si è *sempre* collocata in una dimensione di desiderio, facilmente rapportabile all'ambito onirico», lasciando intravedere una "incertezza" connaturata con le caratteristiche del testo stesso. Comunque sul testo e sulla sua organizzazione si sono progressivamente concentrate con più forza e efficacia più le forme di consumo e di uso "intenzionale" che le istanze progettuali degli autori e degli enunciatori. In questo senso, da sempre, il consumo nelle sue varie forme ha sempre prodotto il testo «nella forma della citazione o in quella del riferimento generico, nella pratica della ripetizione o in quella della parafrasi». Se il testo non attesta, il consumo, da parte sua, attesta il prodotto.
L'aumento e l'accentuazione degli effetti di incertezza nel testo sono un dato oggettivo dovuto, secondo Bettetini, al fatto «che le pratiche discorsive si intrecciano sempre di più con il quotidiano» e di conseguenza la loro «pregnante normalità trascura sempre più frequentemente il problema del testo sia rispetto al consumo sia alla produzione». Per questo nelle fasi storiche come quella attuale il valore del testo si subordina non alle intenzionalità comunicative, ma alla tipologia degli usi, nei quali sono implicati il suo modello funzionale e le sue esecuzioni. Il testo perde «il suo carisma istituzionale», ma guadagna «una maggiore concretezza, una più articolata aderenza alla realtà della comunicazione, un margine più elevato di utilità: insomma, una più accentuata finalizzazione empirica».
I contributi francesi ai lavori del convegno hanno, invece, più tradizionalmente descritto alcuni meccanismi testuali con l'obiettivo di verificare e descrivere modelli di testo, interrogando la semiotica e chiedendole certezze descrittive e analitiche per confermare l'esistenza di testi *certi* e affrontare, meglio attrezzati, quelli caratterizzati da "incertezze".
Dominique Chateau e François Jost hanno lavorato intorno alle nozioni di testo moderno (Duras, Fellini, Alain Robbe-Grillet) e di testo contemporaneo (testo standard, film, telefilm, programma televisivo) con la preoccupazione di smontare i meccanismi dell'incertezza testuale e valutare il funzionamento e le differenze tra struttura narrativa di superficie e struttura profonda, indicando alcuni criteri di descrizione delle strutture diegetiche (la chiusura, la completezza, l'unitarietà, la compattezza).
Roger Odin ha proposto una classificazione analitica delle modalità in base alle quali un film fa o non fa testo in relazione al contesto istituzionale della sua realizzazione e della sua lettura. E distinguendo film-testo e lettura testualizzante nel cinema di finzione, nel documentario, nel cinema "familiare", nel cinema sperimentale, ha sottolineato che, nonostante le incertezze, molte sono le difficoltà per un testo a non costituirsi in testo e diverse sono le modalità testualizzanti fatte dal lettore.
Una difficoltà a non costituirsi in testo che, se è vero quello che sostiene Derrida e cioè che «nulla esiste al di fuori del testo» anche un'incertezza, così diffusa, radicale, minacciosa da meritare un utile convegno di studi, può essere inclusa in una qualche testualizzazione più complessiva.

Terra di nessuno di Mario Baffico

Francesco Callari

Dopo quarantancinque anni dalla prima proiezione pubblica a Roma di *Terra di nessuno*, che recensii il giorno appresso [1], ho rivisto alla moviola la copia recuperata dalla Cineteca nazionale e purtroppo monca di due rulli (il V e il VII) su otto del totale [2]; è stata una piacevole riscoperta e mi sembra tuttora valida l'osservazione espressa da Giulio Cesare Castello primamente nel 1954 che «il film meritasse, dato il suo carattere insolito, un'attenzione superiore a quella di cui ha goduto (gli storici, per esempio, lo ignorano)» [3]. *Terra di nessuno* merita una rivalutazione critica proprio per i suoi pregi intrinsechi di racconto cinematografico, cioè di regia, indipendentemente dal fatto che trae ispirazione da due novelle pirandelliane molto poetiche del ciclo siciliano e terriero non fuse dall'autore in un "soggetto originale" (v. scheda) ma dal figlio Stefano; e qui bisogna subito chiarire, precisare e documentare questo particolare importante.

Quando nel settembre 1978 ebbi l'accesso agli archivi di Stefano Pirandello conservati dal figlio Andrea, oltre che all'epistolario inedito di Luigi Pirandello [4], con l'autorizzazione di servirmene a scopo di studio ed eventuale pubblicazione limitatamente all'argomento cinema, tra il ricco materiale rivelante un interesse intenso e ignorato dello scrittore alla settima arte trovai una preziosissima testimonianza di Stefano su come il padre "scriveva" i soggetti cinematografici (pochi noti, molti ignoti e quasi tutti poi non realizzati in film) "dettandoli" ai suoi più stretti collaboratori

[1] «Al Supercinema *Terra di nessuno*», firmato Francal, in «Il Tevere», Roma, 19-4-1939, p. 3.

[2] Recuperata nel 1981, dopo lunghe pratiche iniziate nel 1968, assieme ad altre di un gruppo di film italiani confiscati in territorio statunitense come "preda bellica" durante l'ultima guerra e poi conservati nella Motion Pictures Division della Library of Congress, Washington. D.C., USA. La copia in questione era in possesso della Esperia Film Distributing, Co., di New York.

[3] Vedi *Filmografia ragionata di Luigi Pirandello* in«Cinema», Roma, terza serie, alleg. al n. 135, 10-6-1954.

[4] Questo particolare (assieme ad altri non meno importanti) è stato già da me pubblicamente esposto il 9-12-1983 nella relazione "Pirandello soggettista e sceneggiatore di cinema" in occasione del XIII Convegno internazionale organizzato dal Centro nazionale di studi pirandelliani d'Agrigento sul tema "Pirandello e la cultura del suo tempo" (atti in corso di stampa). La mia frequentazione dello scrittore (e quindi dei suoi figli, nipoti e parenti) data dal 1933. Il primogenito di P., Stefano, nato nel 1895 e morto nel 1972, assunse il nome d'arte Landi nel '23 e riprese quello di famiglia nel '53.

(dei quali lo stesso Stefano era il numero uno) oppure "affidando" loro lo sviluppo e l'elaborazione di temi che gli venivano in mente e per lo più desunti o desumibili da sue novelle edite e infine "assumendone" la paternità letteraria.
Tale testimonianza copre un arco temporale che va dal 1925 al 1936 e costituisce il nucleo di una memoria giudiziaria (13 cartelle dattiloscritte con correzioni manuali e firma autografa) redatta da Stefano per la vertenza (1937-45) con la Manenti Film, la quale aveva ritenuto apocrifo il soggetto *Il figlio dell'uomo cattivo*, acquistato appunto come «soggetto originale di Luigi Pirandello». A pagina 5, dopo aver detto che era stato lui a formulare la trama di *Gioca, Pietro!*, da cui Walter Ruttmann aveva tratto il film *Acciaio* (1932-33), e chiunque, pur con una «superficiale conoscenza dello stile di Pirandello», avrebbe potuto agevolmente accorgersene, Stefano aggiunge:

«Allo stesso modo, il soggetto originale da cui fu tratto il film *Terra di nessuno*, altro vanto della Cinematografia italiana: esso è tutto di Pirandello ma chiunque leggesse com'è scritta la stesura s'accorgerebbe che non è stata scritta da Pirandello. Tacerò, tacerò, non rivelerò a nessuno, questa volta, nemmeno sotto la tortura, l'autore di quella stesura. No, quel nome non mi sfuggirà dalle labbra».

Quel nome era giusto il suo e nel 1967, in una lunga conversazione che ebbi con lui avanti la pubblicazione del mio primo e breve saggio su Pirandello e il cinema [5], e previa solenne promessa che non l'avrei mai riferito mentre egli fosse ancora in vita, mi spiegò perché aveva lasciato avvolta nel mistero la seconda falsa paternità letteraria del padre rispetto al soggetto cinematografico *Dove Romolo edificò*: anzitutto, era stato delegato a comporlo tenendo specificamente conto d'una matrice narrativa preesistente, cioè le due novelle menzionate (v. scheda); secondo, s'era associato a Corrado Alvaro per la sceneggiatura intitolata *Dove l'uomo edificò*, seguita dal padre durante la stesura, e a quella partecipazione egli dava più valore; terzo, del soggetto originario aveva distrutto ogni traccia mentre quello di *Acciaio* era stato pubblicato [6].
Tutti sanno che fu definito «l'unico soggetto "originale" di Pirandello», ma in *Gioca, Pietro!* non v'era assolutamente nulla di pirandelliano e così nel film di Ruttmann, eppure fior di critici e saggisti hanno speso fiumi di parole convinti del contrario! Stefano, in quattro parole, li taccia d'ignoranza almeno filologica e (posto che nella memoria giudiziaria sopracitata "doveva" sostenere a tutti i costi il suo assunto, invero un po' specioso, per controbattere l'accusa d'apocrifo: cioè che di Pirandello erano tutte le trame cinematografiche comunque e da chiunque redatte se da lui pensate o suggerite e successivamente autenticate apponendovi la firma) non va oltre rivelando, nero su bianco, le ragioni politiche di *Gioca, Pietro!* in quanto si sarebbe contraddetto smentendo, *post mortem*, pure il padre.
Infatti, la "convinzione" di coloro che hanno ognora trovato pirandelliano lo scenario *Gioca, Pietro!* è esterna: fondata unicamente sulla firma di

[5] *Incomprensione reciproca tra Pirandello e il cinema*, con filmografia, in «Audiovisivi», Roma, n. 5, maggio 1967, pp. 1-30.
[6] In «Scenario», Milano-Roma, alleg. al n. 1, a. II, gennaio 1933, pp. XV.

Pirandello e su nient'altro, non essendo di conoscenza generale il retroscena politico (la volontà di Mussolini che fosse Pirandello l'autore d'un soggetto cinematografico sulle acciaierie di Terni a esaltazione dell'industria siderurgica in regime fascista) e familiare (la delega data dallo scrittore al figlio di comporre quel soggetto di sana pianta, e così avvenne). In altra occasione (v. nota 4) ho accostato *Acciaio* a *Cabiria* per l'analogia di falsa paternità letteraria da parte di Pirandello e di D'Annunzio: la firma di quest'ultimo, come autore dello scenario di *Cabiria*, fu comprata dal regista Giovanni Pastrone il 30 aprile 1913 quando questi aveva già realizzato il film, e sulla scorta delle fotografie il "vate imaginifico" scrisse le ampollose didascalie e inventò i nomi di alcuni personaggi, il principale dei quali servì per il titolo, ma il film era impregnato di dannunzianesimo, di guisa che coloro i quali (ignorando il retroscena della compravendita Pastrone-D'Annunzio) per ventiquattr'anni avevano attribuito la paternità del soggetto di Cabiria al poeta pescarese erano stati spinti anche da una "convinzione" interna, più giustificabile e motivata di quella per lo scenario di *Acciaio*.

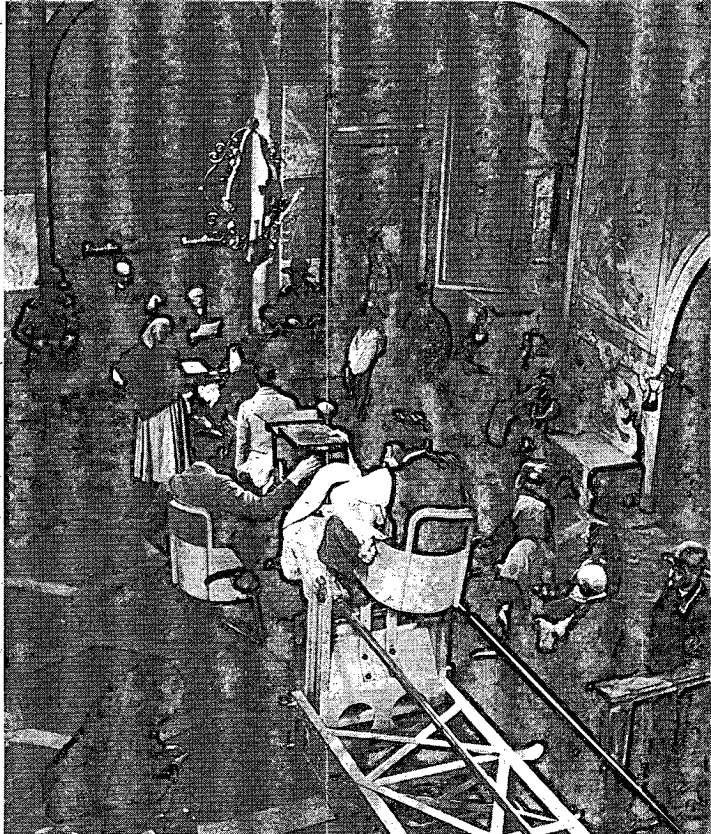
Il soggetto originale

Diverso, invece, il discorso sul soggetto originale di *Terra di nessuno*, «tutto di Pirandello» — come afferma il figlio Stefano che ne fu il solo estensore — per essere l'elaborazione delle due novelle indicate dall'autore; si badi bene "indicate" e basta, tranne alcuni suggerimenti agli sceneggiatori in gran copia da costoro respinti con buona pace del proponente [7]. Sta di fatto che, dopo l'uscita del film, nessuno ha mai potuto reperire, quindi leggere e raffrontare il soggetto *Dove Romolo edificò* (firmato da Pirandello ma redatto dal figlio Stefano) con le due novelle; d'altro canto nessuno in passato ha mai comparato la sceneggiatura *Dove l'uomo edificò* (stesa da Corrado Alvaro e Stefano Landi) sia con le due novelle sia con la sceneggiatura finale (approntata dal regista Mario Baffico) e quest'ultima con il film che ne è risultato. Avendo trovato la prima negli archivi di Stefano e ottenuto la seconda, per cortesia e amicizia, dall'architetto Alberto Tavazzi — scenografo, costruttore degli interni e arredatore di *Terra di nessuno* — e avendo rivisto il film, come premesso, mi accingo alla complessa operazione.
La novella "Requiem aeternam dona eis, Domine" [8] — che prende il titolo dall'implorazione suprema desunta dalla liturgia mortuaria cristiana e rivolta in latino dal prete officiante e dai fedeli al Signore affinché conceda riposo eterno al defunto — è breve (11 pagine di stampa), «una delle più belle novelle pirandelliane, forse la più bella», a giudizio di Arnaldo Frateili [9], tutta incentrata sull'azione pacifica ma disperata e drammatica che gli abitanti d'una borgata agricola non specificata (benché ovviamente siciliana e nell'ultimo ventennio del XIX secolo, composta di oltre 150 case con più di 400 persone), capeggiati dal loro ardito parroco padre Sarso,

[7] *Pirandello e gli sceneggiatori* in «Cinema», Roma, n. 57, 10-11-1938, pp. 276-77.
[8] Quand'era inedita aveva per titolo *Gente di Margari.*
[9] In «Film», Roma, 22-8-1939.

conducono, in apparenza inutilmente (poiché l'esito rimane in sospeso), per ottenere — prima dall'effettivo proprietario del latifondo dove si sono abusivamente insediati, il baronello di Margari, e poi dalle autorità costituite che osservando la legge lo sostengono — il diritto d'umanità (e qui interviene la logica pirandelliana che, con una variante, si ritroverà tre anni dopo in bocca al protagonista di *Liolà*) di seppellire i loro morti nella terra in cui vivono e che hanno reso fertile.
Sintetizzo la vicenda nel suo svolgersi serrato, colorito e vivace:

Una commissione di dodici margaritani (dal cognome del proprietario del latifondo), tra cui due donne, figlie del fondatore della borgata che è idropico e moribondo e s'è già fatta scavare la fossa, più il prete che li conduce, esalanti tutti «un lezzo caprino, misto a un sentor grasso di letame, così forte» che fa storcere la faccia o arricciare il naso a chi sta loro vicino, trovasi per il secondo giorno in prefettura (città non precisata) nella sala d'attesa, per esser ricevuta e ascoltata dal prefetto con la speranza d'ottenere l'autorizzazione di avere un proprio camposanto. L'udienza è fissata per quella mattina alle undici, presente il proprietario del feudo, che non si vede ancora quand'è mezzogiorno. Di fatto egli è già nella stanza del prefetto e d'improvviso ne esce, dopo uno scambio di cerimonie, insieme col consigliere delegato, che si rivolge al prete per dirgli d'entrare lui solo e avere la risposta. Il prete, agitato, sconvolto, rimane perplesso se accorrere o no alla chiamata che capisce esser negativa nel mentre i suoi uomini e le donne piangono di rabbia per una ingiustizia patente levando acute strida e associandosi al loro parroco, il quale più forte di tutti, le braccia levate innanzi all'uscio della stanza del prefetto, grida l'implorazione suprema dei fedeli: «Requiem aeternam dona eis, Domine!»
Ne nasce un pandemonio e il prefetto comanda dalla soglia di far sgombrare l'anticamera, così che tutti vengono cacciati violentemente per la scala e finiscono in strada, dove si raccoglie una gran folla subito arringata dal prete, il quale animatamente racconta la nascita avventurosa della borgata più di sessant'anni addietro per opera di un vero e proprio pioniere ora moribondo e pronto a farsi seppellire vivo nella fossa che s'è fatta scavare, qualora gli annunziassero il rifiuto di riposarvi da morto; lo strazio del trasporto d'altre bare a dorso di mulo per miglia e miglia tra le rocce allo scopo di raggiungere il camposanto più vicino; e la legittimità umana della richiesta respinta. Guardie e carabinieri irrompono nella folla per disperderla e traducono il prete e i suoi parrocchiani al commissariato di polizia.
Intanto il baronello di Margari, a sua volta fremente ma per lo scandalo pubblico provocato dal prete, attorniato da altra gente spiega come invece il padre don Raimondo e ora lui abbiano dovuto subire l'usurpazione inaudita d'una parte delle loro terre, la crescita delle case, l'erezione d'una chiesa, senza che fosse pagato né censo né fitto e senza mai la richiesta d'un permesso, e ora la pretesa non solo di voler stare nelle sue terre da vivi ma anche da morti. No! L'usurpazione non doveva radicarsi sottoterra, il prefetto gli aveva dato ragione, anzi promesso di mandare lassù guardie e carabinieri per impedire ogni violenza.
Difatti, nel pomeriggio, quando padre Sarso e la sua ciurma messi in libertà dal commissario si avviano al fondaco per rimontare sulle mule lasciatevi il giorno avanti, vi trovano in gran numero guardie e carabinieri a cavallo incaricati di scortarli fino alla borgata sulle alture di Margari. Durante il lungo tragitto padre Sarso si rivolge al maresciallo, che gli cavalca a fianco, per convincerlo a restare un po' indietro, discosti, per far credere pietosamente al povero vecchio moribondo che la concessione del camposanto è stata ottenuta; ma, quantunque il sottufficiale risponda: «Vedremo sul posto», non c'è bisogno del pietoso inganno. Cose straordinarie sono accadute. Nell'avvicinarsi su l'alta costa rocciosa si vedeva un formicolio di lumi.
«Fasci di paglia ardevano qua e là, da cui salivano alle stelle spire dense di fumo infiammato, come nella novena di Natale. E cantavano lassù, cantavano, sì, proprio come nella novena di Natale, al lume di quelle fiammate [...]. Tutta la borgata si era raccolta quasi a celebrare un selvaggio rito funebre.

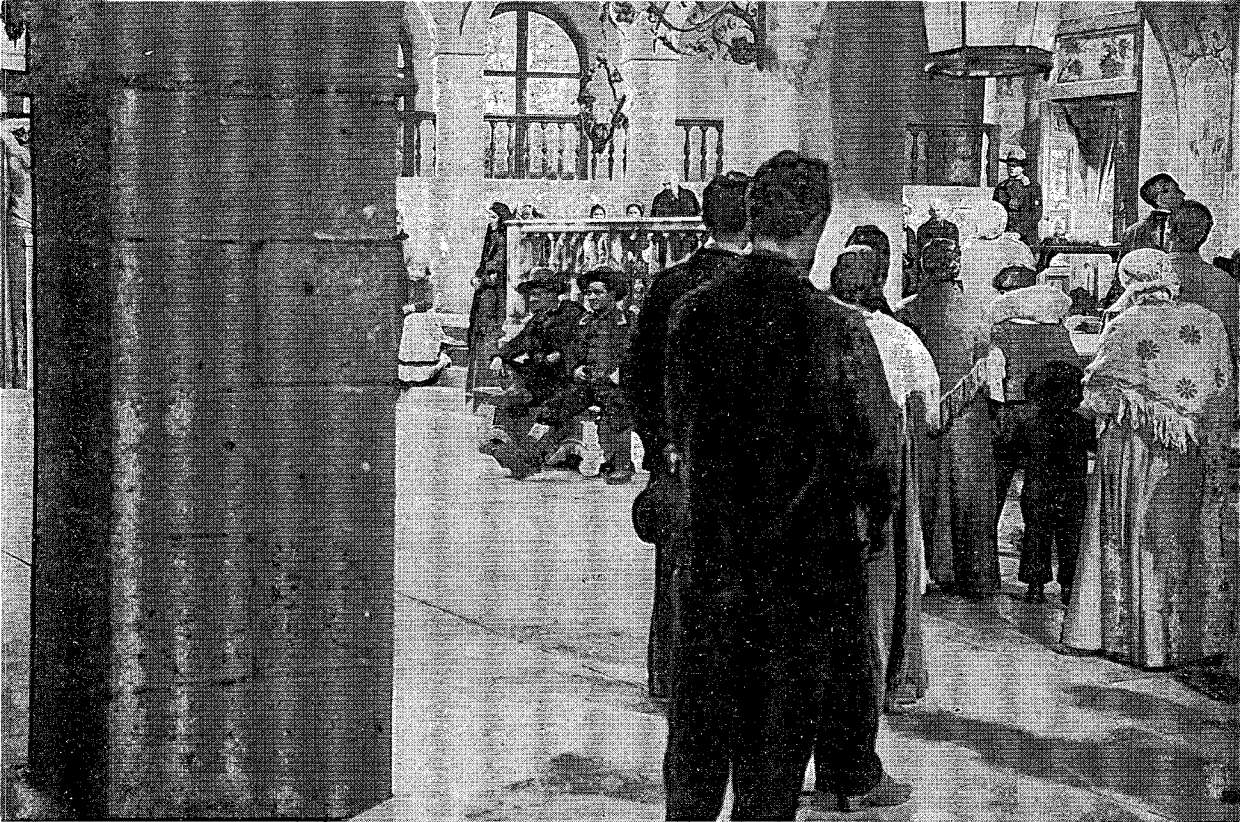
Terra di nessuno
di Mario Baffico

Grazia (Laura Solari). A destra, mentre si gira la cerimonia del tributo

«Il vecchio, non sapendo più reggere all'impazienza dell'attesa, sperando requie alle smanie della soffocazione, s'era fatto trasportare su una seggiola al posto dove sarebbe sorto il camposanto, innanzi alla sua fossa. Lavato, pettinato e parato da morto, aveva accanto alla seggiola, su cui stava posato come un'enorme balla ansimante, la sua cassa d'abete, già pronta da parecchi giorni. Eran preparati sul coperchio di quella cassa una papalina di seta nera, un paio di pantofole di panno e un fazzoletto, anch'esso di seta nera, ripiegato a fascia che, appena morto, passato sotto il mento e legato sul capo, doveva servire a tenergli chiusa la bocca. Insomma tutto l'occorrente per l'ultima vestizione.

«Attorno, coi lumi, era tutta la gente della borgata che cantava al vecchio le litanie [...]. E al formicolio di tutti quei lumi rispondeva dalla cupola immensa del cielo il fitto sfavillio delle stelle. Sul capo del vecchio tremavano alla brezzolina notturna i radi capelli, ancora umidi e tesi per l'insolita pettinatura. Movendo le mani enfiate, una sul dorso dell'altra, gemeva tra il grasso rantolo, come per confortarsi e averne refrigerio: — L'erbuccia!... l'erbuccia!... — Quella che sarebbe schiumata dalla sua terra, tra poco, là, su la sua fossa. E verso di essa allungava i piedi deformati dal gonfiore, ridotti come due vesciche entro le grosse calze di cotone turchino.

«Appena attorno a lui la sua gente levò le grida, vedendo accorrere tra strepito e sciabole su per l'erta una così grossa frotta di cavalcature, provò a rizzarsi in piedi; udì il pianto e le risposte affannose dei sopravvenuti; e, comprendendo, tentò di gettarsi a capofitto giù nella fossa. Fu trattenuto; tutti gli si strinsero attorno, come a proteggerlo dalla forza; ma il maresciallo riuscì a rompere la calca e ordinò che subito quel moribondo fosse trasportato a casa e che tutti sgombrassero di là.

«Su la seggiola, come un santone su la bara, il vecchio fu sollevato, e i margaritani, reggendo alti i lumi, gridando e piangendo, s'avviarono verso le loro casupole, che biancheggiavano in alto, sparse su la roccia. La scorta rimase al buio, sotto le stelle a guardia della fossa vuota e della cassa d'abete, lasciata lì, con quella papalina e quel fazzoletto e quelle pantofole posate sul coperchio».

Come il lettore s'accorgerà, ho voluto riportare quasi integralmente l'ultima parte della novella, sino alla fine, con l'intento di metterne in rilievo

La cerimonia del tributo

non solo la bellezza descrittiva bensì l'arte della viva rappresentazione per immagini, cioè "cinematografica", di cui lo scrittore siciliano dà continuamente saggio nella sua intera opera narrativa. A mio avviso egli è tra gli scrittori più cinematografici e cinematografabili; e mi auguro che i fratelli Taviani, come già Luigi Filippo D'Amico, se ne siano accorti[10].
E ora procedo a condensare la seconda novella, "Romolo", un po' più lunga (14 pagine di stampa):

L'autore racconta d'aver conosciuto un novantenne, fondatore di città, che si chiama Romolo: un Romolo vivo, fuori della leggenda, enorme, «con una faccia che dev'essere quella stessa della terra vista dall'alto di un pallone quando le montagne cominciano a parere ciò che sono veramente, grinze della crosta». Quest'uomo, quando aveva trent'anni, «andando un giorno d'estate appresso ai pensieri che lo traevano fuori del consorzio degli altri uomini a cercare nella solitudine la sua ventura», ebbe il coraggio di fermarsi in mezzo a uno stradone che attraversava una landa deserta. Pensava di restarvi solo, a offrire aiuto a tutti quelli che passavano e ad averne; «credeva ci fosse soltanto per sé, per il suo asino, per la sua fucina di carradore e di maniscalco aria per un solo tetto di paglia che, se l'impresa gli andava bene, avrebbe poi cangiato in una casetta di pietra»; e invece no, c'era l'aria per tutta una borgata, e domani per una città, in quel suo primo respiro. Infatti al tetto di paglia che aveva

[10] Come è noto, i fratelli Paolo e Vittorio Taviani hanno realizzato per la Rai Radiotelevisione Italiana-Rete 1 (1983-84) un film a episodi basato su sei novelle di Pirandello, tra cui *Requiem aeternam dona eis, Domine!*, e intitolato *Kaos* (confronta su questo fascicolo pp. 15-18). Sono stati preceduti da Luigi Filippo D'Amico, nel 1967, con *Il mondo di Pirandello*, filmato televisivo comprendente tredici novelle pirandelliane trasmesse in cinque puntate.

attirato i carri che passavano era seguita la casetta di pietra; egli aveva fatto venire la moglie coi figlioli, era riuscito a far sedere sotto la pergola i carrettieri a bere il vino e a mangiare in rozze scodelle i cibi cucinati dalla moglie, mentre egli s'occupava a riparare una ruota o una molla o qualche carro o a ferrare una mula o un cavallo; e un altro era venuto sullo stradone, un po' più in giù, a levare contro la sua casa un'altra casa: «perché un paese nasce così».
Qui Pirandello si dilunga in considerazioni che potremmo chiamare antropologiche: «Non è mica vero che gli uomini si mettono insieme per darsi conforto e ajuto a vicenda. Insieme si mettono per farsi la guerra». Le case non sorgono l'una accanto all'altra, come compagne e buone sorelle, ma di fronte e come nemiche o, meglio, scontrose; le spalle non se le voltano ma si mettono una un po' di fianco e l'altra un po' di traverso, come se tra loro non volessero vedersi in faccia per starsene di qua e di là «imbronciate e ciascuna per suo conto» finché, con l'andare degli anni, non ne sorge in mezzo una terza, come paciera, a riunirle. «Per questo le strade antiche dei piccoli paesi sono tutte storte, che ogni casa vi scantona [...]. Poi viene la civiltà coi piani regolatori, che obbligano le case a stare in riga: la guerra allineata [...]. Civiltà vuol dire appunto il riconoscimento di questo fatto: che l'uomo, tra tanti altri istinti, che lo portano a farsi la guerra, ha anche quello che si chiama istinto gregario, per cui non vive se non coi suoi simili [...]. E vedi, da questo, se l'uomo può mai esser felice!»
Romolo non aveva il diritto d'impedire che un'altra casa sorgesse di fronte alla sua, perché la terra su cui sorgeva non era la sua; ma era prima un deserto e la vita gliel'aveva data lui. Avrebbe preferito — come più tardi avvenne — che non uno solo ma tre o quattro altri fossero venuti ad aiutarlo, riconoscendolo e rispettandolo come il primo e come il capo; e forse, in tal modo, la moglie non sarebbe prematuramente morta per l'eccessiva fatica quand'era ancora solo e tutti i carri che passavano si fermavano da lui. Poi morì il nemico e le due case di contro restarono qua un uomo senza donna e là una donna senza uomo; e la guerra finì e i rispettivi figli del vedovo e della vedova poterono giocare assieme. Poi sorsero altre case, vennero altre famiglie, nacquero altri bambini; e si formò la borgata che avrebbe dato vita a una città.

Delle due novelle [11] si conosce con esattezza l'anno di composizione (1913 e 1915) e pubblicazione (1913 e 1917), un lustro che comprende il biennio (1916-17) della intensa stesura in dialetto siciliano — creazioni originali o traduzioni — di ben otto testi drammatici [12]; in entrambe le novelle, che hanno per sfondo e anche come tessuto narrativo il problema del latifondo, ben noto all'autore, l'azione — più in modo diretto descritta nella prima, accennata e per via indiretta riferita nella seconda — assai presumibilmente si svolge in Sicilia e il personaggio centrale, diversamente configurato e denominato, è il medesimo: un edificatore, un fondatore di città.
Quando Pirandello scrisse e pubblicò le due novelle, la riforma agraria o terriera in Italia era di là da venire almeno in maniera risolutiva del lati-

---

[11] *Requiem...* prima nel «Corriere della Sera», Milano, 16-11-1913; in vol. nel III della raccolta "Novelle per un anno", Firenze, Bemporad, 1922. *Romolo* nella raccolta singola *E domani, lunedì*, Milano, Treves, 1917 (ma scritta nel 1915). Si attende l'edizione critica a cura di Mario Costanzo nella collana "I Meridiani" diretta da Giovanni Macchia, edita da Mondadori.

[12] Nel 1916 *Pensaci, Giacuminu!* e *Liolà* originariamente in dialetto, *Lumie di Sicilia* versione dal testo in lingua. Nel 1917 *'A Birritta ccu' i ciancianeddi* e *'A Giarra* in dialetto; *A Morsa* versione dal testo italiano; *'A Vilanza* e *Cappiddazzu paga tuttu*, in dialetto e in collaborazione con Nino Martoglio.

fondo; quando pensò che se ne potesse trarre un film, Mussolini da tre anni aveva iniziato la bonifica integrale intesa anche a distruggere il latifondo. Comunque si può esser certi che principalmente ragioni artistiche lo mossero in entrambi i momenti, e se vi furono ragioni economiche, poterono solo essere quelle del suo bilancio familiare sempre dolente e non ragioni politico-sociali. Queste ultime, come dirò appresso, insorsero proprio da parte del regime fascista ritardando di circa due anni la realizzazione del film.

Agli inizi del 1935, dunque, Pirandello ebbe l'idea d'una possibile contaminazione delle due novelle per un soggetto cinematografico: ne parlò col primogenito e maggior collaboratore, affidandogli il compito di scriverlo. Stefano si mise subito all'opera, non facile, d'inventare una vicenda unitaria *ex novo*, poiché essa era assente nelle due novelle, apparentate — come ho di già notato e si può desumere dalle sintesi che ne ho dato — da un personaggio centrale ed emblematico comune e dallo stesso argomento espositivo il quale, esteriormente inteso, nel dramma ideale sociale umano d'una terra infeconda nelle mani di chi la possiede e la tiene come simbolo di signoria e di dominio negandola a chi potrebbe renderla fiorente, presentava un contrasto tra il diritto di proprietà giuridicamente ineccepibile e altri diritti derivati dall'usurpazione e alla fine trionfanti.

Pirandello approvò e firmò il soggetto *Dove Romolo edificò*, redatto dal figlio, e il dattiloscritto cominciò quindi a circolare come «soggetto originale di Luigi Pirandello» e, «naturalmente, destò grande interesse nei produttori italiani e stranieri. Tuttavia, la sua eventuale realizzazione suscitò qualche perplessità». Quest'ultimo è un isolato accenno di Stefano espresso *a posteriori*, nel novembre del '38, riferentesi al supposto polemico contenuto politico-sociale del soggetto, che viene sottolineato da un intervistatore anonimo [13] quando già nell'autunno di quell'anno era stata iniziata la lavorazione di *Terra di nessuno* da parte della Roma Film, il cui presidente era il fascistissimo on. Francesco Giunta: «produttore non comune», quale necessitava, il più adatto a intendere «l'alto valore ideale» del soggetto, a metterne in risalto e a renderne chiara «la sana, italianissima, fascista morale» lumeggiante «in forma d'arte uno dei più caratteristici stati d'animo popolari della Rivoluzione fascista», afferma l'anonimo intervistatore di Stefano Pirandello, alias Landi, e anche di Corrado Alvaro [14] cosceneggiatore del soggetto landiano.

Torniamo al 1935. Tra il luglio e l'ottobre Pirandello compie la sua seconda e ultima visita negli Stati Uniti d'America [15] e parecchi sono gli incontri che ha con importanti esponenti del cinema, molte le trattative per film che poi non saranno realizzati. Al rientro a Roma trova la richiesta d'opzione (10

---

[13] «Si gira *Terra di nessuno*. Stefano Landi e Corrado Alvaro raccontano come è stato elaborato e adattato per lo schermo questo forte soggetto di Luigi Pirandello». Senza firma, in «Film», Roma, a. I, n. 41, 5-11-1938.

[14] Per le idee di Alvaro (1895, San Luca, Reggio Calabria - 1956, Roma) vedi il suo articolo *Grammatica del film* in «Scenario», mens., Milano-Roma, a. V, n. 3, aprile 1936, e *Diario di un soggettista*, id. a. VI, n. 3, marzo 1937.

[15] La prima visita negli USA dal dicembre 1923 al febbraio 1924.

anni, 60 mila lire) della Roma Film per il soggetto *Dove Romolo edificò*, designa il figlio Stefano e Alvaro per la sceneggiatura, più volte presenzia al loro lavoro e discute con essi modificazioni e innovazioni suggerendone di sue con esito negativo (v. nota 7) ma egualmente rimanendo soddisfatto.
Nel febbraio del '36 la stampa quotidiana e periodica diffonde la notizia del prossimo film pirandelliano sia col vecchio titolo del soggetto sia col nuovo della sceneggiatura, *Dove l'uomo edificò*. Il 13 marzo (lettera negli archivi di Stefano Pirandello) la Roma Film, tramite il suo direttore amministrativo prof. Conforto, perfeziona il contratto di copyright, e... del progettato film non si parla più per oltre un anno: la successiva lettera della società produttrice (questa volta indirizzata agli eredi di Pirandello, poiché lo scrittore era morto il 10-12-1936) è del 23-12-1937 e comunica che il film «sarà iniziato nella primavera dell'anno entrante». Di fatto la lavorazione comincia a Cinecittà nell'ottobre del '38. Il motivo di tanto ritardo è dovuto all'intervento della censura preventiva, che era la fuzione più importante assunta dalla Direzione generale per la cinematografia poco dopo la sua costituzione (1934) presso il Sottosegretariato per la stampa e la propaganda, direttore Luigi Freddi.
Nell'Italia fascista non si poteva criticamente parlare di questioni sociali e nella sceneggiatura di Alvaro e Landi erano stati individuati temi pericolosi: dell'odio di classe, nel conflitto tra contadini e un grande proprietario terriero; di giustizia umana, nella rivendicazione del camposanto che portava di conseguenza al diritto di proprietà con l'acquisizione d'una terra abbandonata e incolta da parte di chi l'aveva trasformata in terra fertile dopo averla abusivamente occupata ritenendola "terra di nessuno". D'altro canto l'on. Giunta, appellandosi alla Sezione speciale per il credito cinematografico istituita presso la Banca nazionale del lavoro, aveva chiesto anticipi sui finanziamenti statali già in vigore dal '35, ma il direttore Osio, che non lo teneva in simpatia, si oppose in attesa del visto di censura e quando questo fu ottenuto — grazie all'interessamento personale di Freddi, che era amico dei Pirandello — mise in atto ostruzionismi di natura burocratica, così da provocare l'interruzione del film a metà della lavorazione per mancanza di fondi. Allora Giunta si rivolse a Mussolini, gli fece visionare nella saletta di proiezione a Villa Torlonia tutto quello che era stato girato e il duce ordinò che fossero immediatamente aperti i finanziamenti, incitando il regista Baffico a terminare il film al più presto e suggerendo la ricorrenza del Natale di Roma per la prima presentazione in pubblico.
La fonte di quest'informazione è il già citato architetto e scenografo Tavazzi, e l'approvazione di Mussolini in favore di un film pirandelliano (nel senso che ho specificato) va collegata a quella decisione che lo stesso Mussolini aveva preso agli inizi del 1932 (e qui da me riesposta) per il film che fu poi intitolato *Acciaio*, in quanto ripresenta per la seconda volta e rafforza il proponimento mussoliniano di sfruttare, strumentalizzandolo politicamente, il nome di Pirandello. Nel contempo ritengo utile ricordare e rimettere in rilievo che Alvaro e Landi (v. note 7 e 13) nel novembre del '38, quando il film *Terra di nessuno* era stato iniziato da parecchi giorni ma le illazioni politiche evidentemente non erano state fugate del tutto, insistevano sull'apoliticità e storicità del film, il quale «prospetta una condizione dell'Italia meridionale prima dell'Unità, che si trascinò poi in alcune contrade fino a tardi,

e fino alle leggi del Regime sulla bonifica integrale. Ma il film non ha nessuno sfondo politico; non ha nulla da dimostrare poiché il problema oggi non sussiste. Un richiamo alla realtà d'oggi può scaturire dal fatto che il film rappresenta una pagina della storia del capitalismo in una parte d'Italia, e può fornire la misura dell'evoluzione della politica agraria in settant'anni d'unità» (Alvaro).
Leonardo Sciascia ha scritto [16] che Alvaro «si trovò costretto» a tale dichiarazione («debolezza» che non si perdonò, come risulta nel suo *Diario* pubblicato postumo nel 1957), perché il film «parve allora opera di un certo ardimento, e con sospetto fu guardata dai fascisti», commentando ironicamente che il problema del latifondo non sussisteva «soltanto per il fatto che il governo aveva fatto affiggere manifesti in cui si vedeva un contadino che dava di vanga su un pezzo di terra e la dicitura "Assalto al latifondo"».

La trama e le varianti degli sceneggiatori

Ora, per chi non avesse mai visto il film o non se lo ricordasse minutamente, ed essendo l'unica copia disponibile mancante di due rulli — come ho detto al principio — mi sembra opportuno raccontare la trama nella successione delle sequenze indicando via via le varianti principali degli sceneggiatori, specificate da Alvaro (v. nota 7), rispetto al soggetto di partenza irrecuperabile, e da me desunte dalle fotocopie delle sceneggiature in mio possesso, rispetto alle immagini riviste sullo schermo.

Tra due centri urbani, di qua e di là d'una regione vastissima e deserta, corre una mulattiera traversata per tutta la sua lunghezza da carovane in ambo i sensi. A mezzo cammino v'è una sorgente d'acqua, dove i viandanti si fermano a ristorarsi, ma nessuna traccia d'abitato né ricoveri di sorta. È il tramonto, e coi primi arrivati sul luogo (*interamente costruito da Tavazzi nel grande Studio 5 di Cinecittà, al pari della borgata che vi sorgerà intorno*) vi sono due uomini ex emigranti che tornano dall'America: Pietro (Mario Ferrari) e Rinaldo (Umberto Sacripanti). Il primo pensa che se qualcuno si stabilisse in quel posto potrebbe far fortuna, e con il compagno di ventura decide di passarvi la notte: tira fuori un fornello a petrolio portato dall'America e comincia a cuocervi il cibo. Sopraggiunge un gruppo d'altri viandanti del quale fanno parte Romualdo (Vasco Creti) e la figlia Grazia (Laura Solari): essi si fermano colpiti da meraviglia dinanzi al fornello di Pietro, che ne vanta la praticità e offre una ciotola di minestra alla ragazza, ma viene burberamente respinto dal padre di lei, sospettoso di natura. Con l'avanzare della notte, lentamente tutti s'addormentano all'addiaccio.
Il mattino seguente, destandosi prima degli altri e dopo aver fantasticato tutta la notte sulla possibilità di trasformare quel luogo desolato in un posto di ristoro, Pietro si mette a cercare Grazia e la trova sola presso il ruscello, le parla dei suoi progetti e apprende da lei che al ritorno rifarà lo stesso percorso e quindi sarà lieta di rivederlo; incoraggiato, chiede al padre di dargliela in sposa, ma questo lo reputa solo un sognatore e gli risponde che non concede la figlia al primo venuto: faccia prima qualcosa di concreto e poi si vedrà.
Pietro ha ora una ragione in più per fermarsi: attendere il ritorno di Grazia. Dopo la propria capanna, costruisce un baraccone per accoglervi i viandanti che si fermano a mangiare e riposarsi in numero sempre maggiore. Lo aiuta Rinaldo, che nondime-

[16] Nel cap. "La Sicilia nel cinema", p. 242, in *La corda pazza*, Torino, Einaudi, 1970.

no pensa sempre di tornarsene al proprio paese nativo. Altra gente si lega a loro, tra cui un maniscalco (Mario Mazza) e un calzolaio; le casupole aumentano, viene scavato anche un pozzo, un giorno arriva anche un puparo (Giovanni Grasso jr.) e infine ripassano Grazia e suo padre che questa volta, visti i risultati straordinari ottenuti da Pietro con grande intraprendenza e tenacia, non esita a dargli in moglie la figlia.

Nel paese da dove è tornata — che è quello lontano in cui Rinaldo conta un giorno di ristabilirsi definitivamente — Grazia aveva lungamente atteso e sperato di unirsi a Pietro e una notte, dopo aver faticato a preparar focacce per la festa del patrono del luogo, San Giovanni, e averne mangiate tante che le era venuta un'ardente sete, a soddisfargliela era stato in sogno proprio l'uomo che amava, porgendole da bere come nel loro primo incontro presso il ruscello. Grazia torna di sera, come di sera era arrivata la prima volta, e rivede Pietro durante uno spettacolo allestito dal puparo. (Questo e quello della festa paesana sono gli unici due episodi folcloristici del film, ma svolti con un certo garbo).

Tuttavia di chi è la terra occupata da Pietro e dai suoi seguaci? Di nessuno, dice la voce popolare. In realtà essa, con tante altre vastissime lande intorno, appartiene a certi signori Securo, i quali vivono in una cittadina lontana, stretti nel loro parentado tutto chiuso in un grande palazzo, attenti — secondo il costume feudale — che si sposi soltanto il primogenito affinché la sostanza familiare rimanga intera. Anch'essi hanno sentito parlare di questa cosiddetta "terra di nessuno" che è parte della loro terra e dove è meravigliosamente sorta una borgata e in cui un animoso patriarca distribuisce i campi e regola la vita di tutti. È un usurpatore, se si vuol parlare con la legge in mano.

Passano quindici anni, e un giorno, per il gran parlare che se ne continua a fare, i Securo — il capofamiglia (Lamberto Picasso), il primogenito Rocco (Maurizio D'Ancora), la madre (Lola Braccini) e tutto il parentado — in carrozza e con gran seguito di campieri decidono di andare a vedere il borgo abusivo ormai ingrandito e con case tutte in muratura. Non si sdegnano, non minacciano: si accontentano soltanto di riaffermare il loro diritto di proprietà, di decretare che l'abitato e i campi non possono essere allargati oltre il limite raggiunto, ed esigono un tributo da ognuno degli abitanti della borgata senza specificarne la misura, ma che sarà registrato da un notaio per affermare legalmente il diritto del proprietario terriero.

Durante la cerimonia del tributo (sviluppata in sede di sceneggiatura da uno spunto poeticissimo fornito da Pirandello) Rocco incontro Elisabetta, detta Bettina (Nelly Corradi), nata dall'unione di Pietro e Grazia; quest'ultima è stanca e logorata dalla vita dura e febbrile condotta a fianco del marito che ora ha messo su anche una locanda dove lo aiutano la moglie e la figlia assieme a Rinaldo. Invaghitosi della grazia e freschezza di Bettina, il giovane Rocco si reca spesso a trovarla alla locanda e, accertatosi d'essere ricambiato nel suo sentimento d'amore, chiede a Pietro di consentire al loro matrimonio cui non s'oppongono nemmeno i Securo senza per ciò cedere un sol pezzo della loro terra, come il signor Securo conferma a Pietro incontrandolo durante una processione di pellegrini che vanno a compiere un voto. I due sposi andranno a vivere nel vecchio palazzo di città dove è nata, cresciuta e morta l'intera discendenza dei Securo. La sorveglianza dei campieri cresce, Pietro li vede continuamente aggirarsi per il paese, intorno alla sua casa e riversa amarezza e sconforto su Grazia, che ancora consuma le restanti forze a preparare il corredo della figlia, alle cui nozze fastose non potrà assistere perché s'ammala gravemente e muore nel mentre Pietro, al suo capezzale, le racconta lo svolgimento della cerimonia. (Il pellegrinaggio è episodio folcloristico-religioso aggiunto dagli sceneggiatori. Le scene della locanda, della morte di Grazia e poche altre di raccordo sono nei rulli mancanti).

Gli eventi ora precipitano. Morta Grazia e scavata la fossa, un campiere fa sospendere il rito del seppellimento: i vivi della terra usurpata si potranno sempre cacciare, ma quando seppelliscono i loro morti radicano nella terra la loro vita. Pietro balza a cavallo, seguito da altri abitanti della borgata, e corre alla cittadina dove abitano i Securo per ottenere il permesso di seppellire la moglie. Trova un'agitazione insolita che non sa spiegarsi, entra da solo nel palazzo che sembra deserto, sale per un'immensa scalinata e alla fine incontra un servo che gli dice che il padrone è morto e si stanno

Pietro (Mario Ferrari) in casa Securo

preparando esequie solenni, per cui nessuno della famiglia è visibile. Lo scorge Bettina che gli si getta singhiozzando tra le braccia. Rocco, che l'accompagna, promette di ottenere l'autorizzazione della sepoltura, ma il resto della famiglia Securo, radunata per esaminare il caso, respinge la richiesta e Pietro se ne va portando seco la figlia. Una schiera di campieri li segue con l'incarico di far rispettare la volontà dei Securo.
Nel frattempo i borghigiani rimasti si sono preparati alla rivolta e, dopo aver malmenato il campiere a guardia della fossa, hanno alzato una barricata per fronteggiare la situazione. Sopraggiunge Pietro con Bettina e i suoi compagni, vuol mettere la calma ma non riesce a impedire che una fitta sassaiola parta dalla barricata a colpire gli altri campieri, i quali indietreggiano e impugnano i fucili. Bettina accorre e si alza sulla barricata per impedire la tragedia d'un conflitto ordinando ai campieri di non sparare, ma una scarica la colpisce in pieno petto, e s'accascia al suolo. Immediatamente ogni clamore tace: nel silenzio tutti attorniano la giovane che il padre sorregge in ginocchio. Il cerchio viene rotto da Rocco, giunto in quel momento, che si china su di lei in tempo per raccoglierne le ultime parole: chiede di essere sepolta in quella terra, e non altrove, accanto alla madre; e può dirlo perché è una Securo. Il suo sacrificio riscatta quello di tutti i pionieri della borgata. (Anche la rivolta è invenzione degli sceneggiatori).
Il giorno dopo la tragedia, Rinaldo e il ciabattino vanno a cercare Pietro: trovano la sua casa sbarrata. Rinaldo lo cerca e lo chiama disperatamente, e dall'alto del paese si vede Pietro, su un asino, allontanarsi lentamente verso l'orizzonte che si illumina sempre più e quasi lo inghiotte. Forse diretto verso altri paesi, altre terre. La sua missione patriarcale di fondatore di città è finita, si è conclusa ovvero riprenderà? (Non è detto nel film che comprende 466 inquadrature, 19 in meno di quelle della sceneggiatura Alvaro-Landi e nelle quali si rivede Pietro sull'asino fermarsi lungo il cammino presso un cantiere, scambiare qualche parola con un tale che si sta fabbricando una casa, smontare dall'asino per aiutarlo e dargli consigli, mettendosi a fabbricare anche lui).

La critica [17] accolse *Terra di nessuno* in generale con favore per l'impegno produttivo e registico ma, da parte di alcuni recensori, non mancarono riserve sull'esecuzione appunto registica e la resa degli interpreti. È ovvio che per tutti, me compreso, non poteva allora (1939) esser messa in discussione la premessa della partenza del film da un «soggetto originale di Luigi Pirandello», largamente pubblicizzata e non ancora rettificata da Stefano Landi il quale, comunque, si confessò nel segreto istruttorio d'una vertenza giudiziaria — come ho detto — riguardante un altro soggetto.
Oggi, dunque, tanto il film quanto le recensioni richiedono una "rilettura" che tenga presente l'attestazione di Stefano Landi; e il film, come opera cinematografica a sé stante, potrebbe essere sinteticamente definito, oltre che un film sociale non retorico, un bel "western all'italiana" avantilettera, nel miglior senso della frase corrente, per tutte le parti (circa due terzi del metraggio) che si svolgono nella natura e (torno a citare Alvaro) «con l'estrema libertà e serenità della natura».

---

[17] Cfr. le recensioni di Francal (Francesco Callari) in «Il Tevere», 19-4-1939; di Arnaldo Frateili in «Film», 22-8-1939; di Gino Visentini in «Cinema», a. III, n. 4, 25-4-1939; di F[ilippo Stacchi] nel «Corriere della Sera», 19-4-1939; di D[ino] F[alconi] nel «Popolo d'Italia», 20-4-1939; di Anonimo in «Bianco e Nero», giugno 1939.

Terra di nessuno

Titolo di lavorazione ed edizione: *Terra di nessuno* - ***Origine***: Italia, 1938-39 - ***Visto*** Min. Cul. Pop. n. 30581 del 13-4-1939 - ***Reg. cinem. Siae***: n. 2390 - ***Prima visione nazionale***: Roma (Supercinema) e Milano (Odeon) 18-4-1939 -***Produzione e distribuzione estero:*** S. an. Roma Film, Roma - ***Distribuzione su territorio nazionale***: Società Generale Italiana Cinematografica "Generalcine", Roma - ***Realizzato*** negli Stabilimenti di Cinecittà (Roma-Quadraro) per gli interni; nelle campagne di Civitavecchia e Grosseto e a Gubbio per gli esterni - ***Direzione artistica*** (come nei titoli di testa): Mario Baffico - ***Assistenti***: Mario Monicelli, Simon Gui -***Soggetto*** : Stefano Landi (e non «soggetto originale di Luigi Pirandello», come risulta nei titoli di testa) intitolato *Dove Romolo edificò* (1935), tratto dalla fusione ed elaborazione delle novelle di Luigi Pirandello "Requiem aeternam dona eis, Domine!" (1913) e "Romolo" (1915) - ***Sceneggiatura***: Corrado Alvaro, Stefano Landi intitolata *Dove l'uomo edificò* (1935) - ***Sceneggiatura definitiva:*** Mario Baffico (1938) - ***Fotografia***: Fernando Risi e Ugo Lombardi (che gli succedette dopo pochi giorni di lavorazione) - ***Secondo operatore:*** Augusto Viezzi - ***Costumi, scenografie e arredamenti***: Alberto Tavazzi - ***Collaborazione alla scenografia***: Guido Raimondi - ***Costruzioni***: Vittorio Nino Novarese - ***Musica***: Franco Casavola - ***Direzione orchestrale***: Ugo Giacomozzi - ***Fonico***: Arrigo Usigli - ***Registrazione***: R.C.A. Photophone - ***Montaggio***: Giorgio Simonelli - ***Interpreti***: Mario Ferrari (Pietro), Laura Solari (Grazia), Nelly Corradi (Elisabetta detta Bettina), Umberto Sacripanti (Rinaldo), Lamberto Picasso (Sig. Securo), Maurizio D'Ancora (Rocco Securo), Lola Braccini (Sig.ra Securo), Tina Pica (Maruzza), Giovanni Grasso jr. (il Puparo), Corrado De Censo (il Prefetto), Mario Mazza (il Maniscalco). - ***Altri interpreti***: Vasco Creti, Mario Gallina, Enzo Biliotti, Armando Arzolesi, Dino Raffaelli, Luisa Alessandri, Giuseppe Gambardella, Marcello Simoni -***Lunghezza*** : 2667 m -***Pellicola*** : b/n - Unica copia reperibile al presente conservata nella Cineteca nazionale presso il Centro sperimentale di cinematografia, Roma - Classificazione del Centro cattolico cinematografico: "P", visibile anche in sala parrocchiale o analoga senza emendamenti.

Schede

a cura di **Stefania Parigi** e **Angela Prudenzi**

Schermi giapponesi (a cura della Mostra internazionale del nuovo cinema), Venezia, Marsilio, 1984;
I vol.: *La tradizione e il genere*, in 8°, pp. 254, L. 25.000.
II vol.: *La finzione e il sentimento*, in 8°, pp. 334, L. 25.000.

Pubblicati in occasione della XX Mostra di Pesaro, i volumi — costituiti esclusivamente da saggi critici di autorevoli studiosi giapponesi — sono quanto di più ampio e documentato sia mai stato edito in Italia sul cinema nipponico. Il primo volume è interamente dedicato al cinema di genere, il secondo ha come oggetto i grandi "autori", di cui sono analizzate la poetica e le tendenze.

Mino Argentieri: *Cinema. Storia e miti*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 1984, in 8°, pp. 169, L. 15.000.

Nuovo capitolo sul cinema di genere, a coronamento di una stagione particolarmente feconda per Argentieri. Dopo i volumi *Cinema e vita contadina* e *Il film biografico*, lo studioso analizza il film storico nei suoi molteplici modelli e nelle sue diverse manifestazioni epocali. Un viaggio ricco di descrizioni nella storia del cinema dalle origini a oggi, sul filo dei problemi connessi al film storico: il rapporto tra finzione e documento, tra spettacolo e critica, tra ricostruzione e attualità, nell'intreccio dei miti e delle ideologie di volta in volta emergenti.

Guido Aristarco: *L'utopia cinematografica*, Palermo, Sellerio Editore, 1984, in 8°, pp. 283, L. 22.000.

Continuazione ideale di *Marx, il cinema e la critica* pubblicato dall'autore nel '79, il volume ha come presupposto le stesse problematiche storico-critiche. L'autore si interroga sulle possibilità che ha il cinema, sottoposto più degli altri media alle pressioni e alla schiavitù del capitale, di crearsi uno spazio in cui operare a fini d'arte pur senza rinunciare alle leggi del denaro. La ricerca di tale "utopia cinematografica" è condotta ripercorrendo, tra l'altro, il neorealismo, il cinema degli anni Cinquanta e figure di registi quali Antonioni, Chaplin, Ejzenstein, Bergman, Pasolini, i Taviani.

L'ultimo schermo - Cinema di guerra, cinema di pace (a cura di Claudio Bertieri, Ansano Giannarelli, Umberto Rossi), Bari, Edizioni Dedalo, 1984, in 8°, pp. 513, ill., L. 24.000.

Vasto repertorio del cinema bellico suddiviso in due parti, fiction e documento. I film sono selezionati nell'arco temporale degli ultimi quarant'anni e interessano la dialettica pace/guerra nelle sue diverse problematizzazioni etiche, storico-politiche e psicologiche. Le tematiche spaziano dallo specifico nazionale alla riflessione totalizzante, coinvolgendo i grandi interrogativi metafisici.

Scegliendo i film, i curatori hanno dovuto misurarsi con questa enorme dilatazione di esempi semantici e, a un altro livello, con la natura composita dei prodotti in cui l'argomento bellico appariva costantemente sottoposto alle regole linguistiche e ideologiche dei generi cinematografici o della loro contaminazione. Si è giunti perciò a fissare alcuni criteri di esclusione-inclusione che hanno portato, per esempio, a non considerare i film sul terrorismo, sulla guerriglia e i colpi di Stato, prendendo in esame, al contrario, certi campioni del cinema spionistico o di quello legato ai problemi dei reduci.
Ogni film è corredato da una scheda che ne illustra i dati tecnici e ne propone una lettura ideologicamente ed esteticamente "orientata". Il lavoro, promosso dall'Archivio storico audiovisivo del movimento operaio, si muove chiaramente nell'ambito della cultura pacifista, ma sottraendosi alla logica degli apriorismi e degli schematismi di parte. Un apprezzabile rigore critico sottende la fatica dei curatori, che progettualmente dichiarano la necessità di valutazioni "contestualizzate", cioè capaci di coinvolgere una molteplicità di pertinenze: dall'inquadramento storico del prodotto al sistema poetico-linguistico dell'autore.
Ottimo strumento di consultazione (per ogni film viene indicata la reperibilità), il volume vuol essere uno stimolo, oltre che un contributo, a una riflessione ancora tutta da fare e troppo spesso rimossa, esorcizzata negli abissi della memoria. L'invito al dibattito si colora emotivamente nella presentazione affidata all'empito polemico di Zavattini, che auspica una penetrazione capillare della discussione, a tutti i livelli socio-istituzionali, cominciando dalla scuola.

Vsevolod Pudovkin: *La settima arte,* Roma, Editori Riuniti, 1984, in 16°, pp. 268, L. 12.000.

Nuova edizione ridotta dell'antologia pubblicata dagli Editori Riuniti nel '61 e nel '74, con la traduzione di Umberto Barbaro. La prefazione di Ansano Giannarelli è una critica appassionata e polemica contro il silenzio che, dalla fine degli anni Sessanta, è caduto sul pensiero e l'opera di Pudovkin.

Tom Hutchinson: *Niven's Hollywood,* Londra, MacMillan, 1984, in 8°, pp. 192, ill., £ 10.95.

Enrico Magrelli, Emanuela Martini (a cura): *Il rito, la rivolta. Il cinema di Nagisa Oshima,* Roma, Di Giacomo, 1984, in 8°, pp. 221, ill., L. 15.000.

Roman Polanski: *Roman Polanski,* Milano, Bompiani, 1984, in 8°, pp. 476, ill., L. 18.000.

Profondamente inquieto, irascibile, perfezionista sul set fino all'inverosimile, Polanski appartiene alla categoria dei registi classificati dai produttori come "difficili". Proprio a causa del suo carattere Polanski ha finito per avere un rapporto poco sereno con l'industria cinematografica e in particolare con quella americana, di cui in questa autobiografia mette in luce la logica spietata regolata dal denaro, soffermandosi sulle battaglie puntualmente sostenute con i produttori dei suoi film.
Poiché le esperienze del regista non aggiungono nulla di nuovo all'immagine già deteriore dell'ambiente hollywoodiano, le pagine migliori appaiono quelle affioranti dai ricordi più strettamente personali e lontani nel tempo. L'infanzia di Polanski nel ghetto ebraico di Cracovia, la deportazione della madre a cui assiste impotente, i mesi passati nascosto in un paesino di campagna con l'angoscia di essere riconosciuto come ebreo, offrono lo spunto a pagine efficaci e incisive, raccontate

con il taglio della sceneggiatura, che aiutano a far luce sui molti lati ambigui della sua personalità. Appassionate e appassionanti sono anche le pagine in cui l'autore racconta quando, *enfant prodige* del teatro polacco nel dopoguerra, represso dai responsabili della compagnia perché si sentiva superiore ai coetanei, sfogava il bisogno di protagonismo vivendo ogni esperienza come fosse la parte di una commedia o di un film, trascinato da una curiosità per tutti i lati della vita, anche i più oscuri, che non lo abbandonerà mai. «Per quanto posso ricordare, il confine tra realtà e fantasia è sempre stato per me disperatamente incerto»: le parole che aprono il libro ne suggeriscono una precisa chiave interpretativa. E difatti si ha a momenti l'impressione di leggere un romanzo, tanto lo sguardo al passato è ricco di suggestioni fantastiche. *(a.p.)*

Edoardo Bruno (a cura di): *Luis Buñuel,* Venezia, La Biennale, 1984, in 8°, pp. 225, ill., L. 24.000.

Fabrizio Borin (a cura di): *Carlos Saura,* Venezia, Quaderno Circuito Cinema n. 24, in 16°, pp. 45, ill.

Auro Bernardi: *L'arte dello scandalo - "L'âge d'or" di Luis Buñuel,* Bari, Edizioni Dedalo, 1984, in 8°, pp. 227, ill., L. 20.000.

Elaborazione della tesi di laurea con cui Bernardi ha vinto il premio Pasinetti - "Cinema Nuovo", il libro è interamente dedicato al film, considerato una delle più alte espressioni del cinema di ispirazione surrealista. A completare l'analisi, un interessante raffronto tra il *découpage* pubblicato dalla rivista «Avant-Scène du Cinèma» e la sceneggiatura desunta alla moviola dallo stesso Bernardi.

Flavio Vergerio: *I film di Alain Resnais,* Roma, Gremese Editore, 1984, in 8°, pp. 111, ill., L. 24.000.

Oreste De Fornari: *Tutti i film di Sergio Leone,* Milano, Ubulibri, 1984, in 8°, pp. 181, ill., L. 39.000.

Diego Gabutti: *C'era una volta in America,* Milano, Rizzoli, 1984, in 8°, pp. 165, ill., L. 14.000.

«Il Western non ha mai annoiato nessun regista. Non credere a chi ti dice il contrario»: questa battuta dal sapore westerner, che potrebbe appartenere all'asciutta impassibilità di un killer o di uno sceriffo dal volto di John Wayne, Henry Fonda o Lee Marvin, è di Sergio Leone, protagonista dell'avvenimento cinematografico dell'anno. Leone e il suo cinema sono diventati oggetti evidenti di ricostruzioni critiche, reportage, affetti cinefili finalmente confessabili («Dopo tanti anni credo finalmente di avere capito che cosa mi ha conquistato nei suoi film: il suo gusto antineorealista. Leone è l'unico regista che non ha mai piazzato la macchina da presa davanti a qualcosa del mondo in cui vive; ha girato solamente film ambientati nell'antica Roma e nel West [...] È questo aristocratico rifiuto della realtà a sedurmi», scrive Franco Ferrini nel libro di De Fornari).
Sono, queste di Gabutti e De Fornari, due notevoli occasioni per mettere in figura un'innegabile intelligenza cinematografica che dietro la magistralità dell'intrattenimento ridefinisce il paesaggio dei generi, costruisce impeccabili macchine narrative, controlla con originalissima abilità i materiali del film e dei suoi miti. E mentre il libro di Gabutti si orienta soprattutto sul personaggio-Leone (un insieme esube-

rante di storie e notazioni che comprende anche il personaggio-cinema e il personaggio-film, la lavorazione di *C'era una volta in America)*, quello di De Fornari lavora con più ostinata sistematicità sui film del regista, così come sulle testimonianze degli altri e del suo stesso autore, sulle immagini, sulla filologia filmografica (schede molto analitiche, soggetto, ricostruzione delle scene tagliate dalle edizioni originali).
Anche se il piacere descrittivo e biografico non esaurisce l'interesse del libro di Diego Gabutti (che rivela da parte del regista un'attenzione all'evoluzione narrativa e linguistica del cinema tutt'altro che distratta), è al libro di De Fornari che rinviamo per una descrizione accurata e in profondità del cinema di Leone. L'aspetto monografico ci sembra costruito in tutti i suoi risvolti. L'informazione è ricchissima (oltre il racconto di Leone su di sé, vi compaiono tutti, da Bogdanovich alla Cardinale, da Delli Colli a Morricone, a raccontare il loro Leone), l'apparato iconografico notevole (sia per qualità e quantità che per confezione grafica), e il complesso di materiali offerti, a un prezzo pur considerevolmente elevato, è molto ricco.
Un rilievo particolare merita la strategia critica del volume. Pur evitando l'impegno saggistico a "lunga gittata" (gli interventi sono scanditi sui film e su un dizionario finale ragionato sulle categorie della pratica cinematografica: dagli attori alla scenografia), De Fornari è molto attento sia alle notazioni sociologiche (il film e i suoi contemporanei cinematografici e storici) che ai suoi referenti stilistici e mitologici (il film e il genere, il genere e il cinema), mediando tra la disinvoltura del quotidianista, il puntiglio della cronaca e l'affondo del critico: nel complesso un buon esempio di maturità critica che attesta forse una nuova fase del "genere", così come questo secondo libro della collana "Tutti i film", curata da Giovanni Spagnoletti, ci sembra forse la conferma di una possibile maturità editoriale, non sempre ricavabile dall'attuale produzione. *(mario sesti)*

Alfonso Canziani: *Visconti oggi*, Abano Terme (PD), Piovan Editore, 1984, pp. 95, ill., L. 8.000.

Alain Sanzio, Paul-Louis Thirad: *Luchino Visconti cinéaste*, Paris, Editions Persona, 1984, pp. 174, ill. F. 195.

I due libri hanno forma e strutture diverse. Il volume di Thirard e Sanzio è un album molto elegante, corredato di un ricchissimo apparato iconografico costituito da foto riprodotte con una cura che raramente è dato di vedere. È composto di due saggi introduttivi e di schede sui film nelle quali si è scelto di dare largo spazio a Visconti stesso che parla attraverso interviste da lui rilasciate, tutte già pubblicate in Italia. L'unica inedita, realizzata a Cannes all'epoca della presentazione di *Morte a Venezia*, si trova nella sezione di chiusura "Entretiens et Documents".
Lo scritto d'apertura di Paul-Louis Thirard è una presentazione del personaggio Visconti nella forma di una biografia che fonde arte e vita. Puntando lo sguardo via via sull'ambiente familiare, gli anni della formazione, il successo, il lavoro parallelo di cinema e teatro, tende a radicare l'artista nell'uomo. Alain Sanzio, invece, parte dalla constatazione che a Visconti sono state attribuite varie etichette (neorealista, marxista, decadente, ecc.) nelle quali si è cercato di racchiuderlo, fissarlo, imprigionarlo: «Hanno tutte in comune uno strano accanimento a ridurre l'uomo a una sola dimensione [...] e a limitare la sua opera ad alcuni film considerati come i soli significativi, rifiutando gli altri. Riduzioni singolarmente mutilanti». Rifiutando dunque ogni prospettiva di classificazione e impossibili riduzioni a unità fittizie, Sanzio traccia un profilo dell'opera viscontiana indagando la permanenza di temi fondamentali quali la famiglia, la rivolta e la ricerca della libertà, la presa di coscienza individuale, le passioni e il sesso: temi che fanno capo a un'estetica dello svelamento rappresentata da una struttura del racconto che segue questo andamento: ordine apparente/trasgressione/denudamento.
Il testo di Canziani è l'elaborazione di un suo intervento al seminario di "Studi vi-

scontiani" svoltosi presso la Facoltà di lingue e letterature moderne di Milano nell'aprile del 1982. È un excursus rapido e sintetico su tutta la filmografia viscontiana nell'intento di mostrare che il cinema di Visconti è ancora un punto di riferimento per il presente. E ciò in aperto e dichiarato contrasto con la cosiddetta "giovane critica", secondo la quale Visconti appartiene irrevocabilmente al passato, «non tanto nelle tematiche, quanto nella forma». Contro tale assunto si situa anche Sanzio laddove afferma esplicitamente che «l'opera di Visconti è più che mai attuale. Attuale non soltanto nella sua perfezione formale, ma più ancora nei discorsi dell'autore». Il dibattito su Visconti dunque continua. *(luciano de giusti)*

Giorgio De Vincenti (a cura di): *Settimana del cinema algerino*, edito a cura del Ministero degli affari esteri, 1984, in 16°, pp. 77, ill., s.i.p.

La rassegna, che ha avuto luogo a Roma dal 18 al 22 giugno 1984, prende in esame gli ultimi dieci anni della produzione algerina. L'introduzione al catalogo traccia una breve storia di questa cinematografia poco nota e dalla fondazione relativamente recente (gli anni della liberazione dal dominio francese) mettendone in rilievo il forte impegno civile e il dibattito acceso sul rapporto tradizione/innovazione, vissuto tra il personale e il politico.

Bruno Bandini e Dedi Baroncelli (a cura di): *"Fallit imago". Meccanismi, fascinazioni e inganni dello specchio*, Ravenna, Longo Editore, 1984, in 8°, pp. 145, L. 12.000.

Ricomposti e integrati, sono gli atti del convegno "Fallit imago", organizzato a Ravenna dal Cineclub "Blue Gardenia" sul tema dello "specchio", oggetto di studio della "catottrica" (definita come «la scienza dell'esatta riproduzione della realtà e, contemporaneamente, del surrealismo visionario»). I vari interventi ripercorrono simboli, significati e filosofie dello specchio nei diversi settori dell'esperienza umana e culturale: la letteratura, il pensiero mitico, la magia, la speculazione religiosa, l'antropologia, la psicanalisi, ecc. Non poteva mancare un intervento sul cinema, l'arte che più di ogni altra fonda la sua natura sull'archetipo fisico-metafisico dello specchio.

Hemingway e il cinema (a cura della Cooperativa Immaginario), Lignano Sabbiadoro, 1984, in 8°, pp. 78, ill., s.i.p.

Nell'ambito delle celebrazioni promosse in memoria dello scrittore che a Lignano Sabbiadoro ha talvolta trascorso le vacanze, si è svolta una rassegna di film tratti dai testi di Hemingway. Il piccolo catalogo documenta la frequenza, ai limiti del saccheggio, con cui l'industria hollywoodiana ha attinto alle opere di questo autore. Negli articoli introduttivi scritti da Guido Fink, Tullio Kezich (nel '52), Sauro Borelli e Nadia Venturini, si analizza invece la qualità del rapporto che Hemingway ha intrattenuto con il cinema e, viceversa, il cinema con Hemingway. Se l'industria ha dato una riduzione filmica delle sue opere ovviamente "infedele", censurata dal tipico puritanesimo hollywoodiano e tutta risolta nel lato sentimentale-spettacolare delle vicende narrate, l'autore ha reagito riducendo il proprio legame col cinema a un mero contatto economico, una logica di dare e avere affidata al denaro, nel più assoluto disinteresse per le sorti cinematografiche delle proprie idee romanzesche.

Edward Dmytryk: *On Screen Directing*, Boston-London, Focal Press, 1984, in 8°, pp. 139, ill., s.i.p.

Dopo aver diretto più di cinquanta tra film e telefilm, Dmytryk ha deciso di svelare i segreti del suo mestiere. Chi si aspetta però di scoprire intuizioni "geniali" o "idee di

regia" assolutamente originali dietro al successo di film come *I giovani leoni* o *Odio implacabile,* rimarrà deluso. Dmytryk, che attualmente insegna cinema a Hollywood, afferma infatti soltanto che per fare un buon film occorre dedicare la massima cura alla sceneggiatura, alla produzione, alla scelta del cast tecnico e artistico, all'organizzazione del set, ai costumi e alle scenografie. La lezione del regista americano consiste quindi nell'invito a sottomettere le idee brillanti a un serio professionismo.

Daley Ken: *Le tecniche del cinema,* Roma, Gremese, 1984, in 8°, pp. 154, ill., L. 20.000.

Francesco Casetti: *Un'altra volta ancora,* Torino, ERI, 1984, in 8°, pp. 214, L. 10.000.

L'interesse suscitato dai telefilm (denominazione che di solito comprende *serials, series, miniseries,* ecc.) è sempre maggiore, sia tra quanti studiano le loro strategie di comunicazione come veicolo di informazione socio-culturale, sia tra coloro che intendono sfruttarne felicemente le qualità economiche in campo produttivo. Ma la discussione che si snoda intorno alle procedure tipiche dei telefilm spesso soffre di una parziale ignoranza dell'argomento. Fornirne un quadro esauriente è quanto si è proposto Francesco Casetti con il volume *Un'altra volta ancora,* indagine sistematica condotta su un campione di cinquanta "programmi" (episodi o puntate) relativi a dieci diverse serie e illustrati sulla base di un questionario articolato in una fitta rete di voci (argomento, trama, genere, contenuti canonici, protagonisti, ecc.).
La prima parte del volume, introdotta da un saggio del curatore dal titolo "Il sapere del telefilm", contiene interventi di Fausto Colombo, Raffaele De Berti, Paolo Lipari, Alberto Negri e Dario Piana a documentazione teorico-metodologica sui presupposti che hanno guidato la compilazione delle schede raccolte nella seconda parte del libro. È da ricordare che la ricerca iniziale aveva preso le mosse dall'Istituto di scienze della comunicazione e dello spettacolo dell'Università Cattolica di Milano, e trova ora collocazione editoriale nella collana del settore Verifica programmi trasmessi della RAI.
Saranno famosi, Starsky e Hutch, Le strade di San Francisco, Happy Days, Trapper, Arcibaldo, Vita da strega, Capitol, Dallas, Shogun vengono quindi passati al setaccio di una griglia analitica che ne appuri quali "forme di sapere" siano privilegiate. Anche i telefilm, insomma, come i romanzi, gli articoli giornalistici o gli stessi messaggi epistolari, avrebbero due modi fondamentali per rendere interagenti la sfera comunicativa e quella della conoscenza: per un verso, infatti, nella loro struttura si instaura un meccanismo informativo in virtù del quale viene *fatto sapere* qualche cosa, ed è questa la *conoscenza* del testo nel vero senso della parola; dall'altro si attiva un movimento dialettico grazie al quale lo spettatore si rivela immediatamente in grado di eseguire il compito previsto per il suo ruolo, mostrandosi capace di porgere e di ricevere notizie idonee all'ambito considerato: si tratta in questo caso di una sfera indicata come *competenza testuale.*
Nel flusso di informazioni che viaggia dall'autore allo spettatore per poi trasformarsi in uno scambio di esperienza tra emittente, messaggio e destinatario, Casetti e gli altri studiosi articolano una indagine linguistico-simbolica interessante ed esauriente, dal momento che riesce a mantenersi proficuamente orientata da alcuni parametri teorici i quali privilegiano le possibilità conoscitive del linguaggio verbale e figurativo, evitando di rimanere imbrigliata nelle pieghe di un apparato intellettuale esclusivamente speculativo. L'oggetto-telefilm viene così a distinguersi materialmente da molti altri veicoli di informazione contemporanei o anteriori per il suo carattere domestico-pragmatico e quindi inevitabilmente più sensibile a universi di riferimento concreti, di comportamento, piuttosto che astrattamente gnoseologici. *(cinzia baldazzi)*

Giovanni Giovannini (a cura di): *Dalla selce al silicio - Storia dei mass media*, Torino, Gutenberg 2000, 1984, in 8°, pp. 266, ill., L. 25.000.

Dal graffito al computer, la nascita e l'evoluzione dei modi di comunicare. Una storia ripercorsa con intenti prevalentemente divulgativi, sotto il segno dell'ottimismo e della fede nel progresso tecnologico. I cinque saggi che compongono il volume si muovono, con dovizia di informazioni e dati tecnici, tra la ricostruzione storico-archeologica e lo sguardo sul futuro: Barbara Giovannini analizza l'invenzione della scrittura nel mondo antico; Nicoletta Castagni si occupa dell'era Gutenberg, Carlo Lombardi descrive le innovazioni rivoluzionarie (il telegrafo, il telefono) connesse al grande sviluppo industriale dell'Ottocento, la nascita dell'organizzazione moderna dei processi di composizione e stampa e l'avvento della radio; il saggio di Carlo Sartori, "L'occhio universale", è dedicato alla televisione, mentre l'ultimo, scritto da Enrico Carità, delinea la situazione della comunicazione prevedendone gli sviluppi.
In questa miscellanea di contributi, dove manca, singolarmente, uno studio specifico sul medium cinematografico, si sottolinea costantemente lo stretto legame che si instaura ogni volta tra l'acquisizione di nuovi modi di comunicare e l'avanzamento del "sapere" umano. Di conseguenza si promuove la necessità di conoscere, per usarle, le nuove strutture comunicative, sulla base del principio baconiano che sapere significa potere, dominare la propria storia anziché esserne dominati.
Come viene messo in evidenza dall'introduzione di Giovanni Giovannini, il principio ideologico-pedagogico che anima il libro è appunto quello della demitizzazione del mostro avveniristico e degli affascinanti ma inutili catastrofismi sulla fine dell'era umana scavalcata dall'automazione. La nuova filosofia è il "communico ergo sum"; alla sua base è la coscienza che l'attuale rivoluzione tecnologica coincida con un grande mutamento antropologico, secondo gli insegnamenti di McLuhan che, non a caso, è l'autore più citato in tutto il libro.

Laura Delli Colli: *Dadaumpa - Storia, immagini, curiosità e personaggi di trent'anni di televisione in Italia*, Roma, Gremese, 1984, n. 8°, pp. 135, ill., L. 28.000.

Giancarlo Di Gregorio (a cura di): *Gli audiovisivi in Europa - Aspetti e problemi della produzione e della diffusione*, Torino, ERI, in 8°, pp. 159, L. 18.000.

Gli atti del convegno sul tema "Aspetti e problemi della produzione e della diffusione del cinema e degli altri audiovisivi in Europa", svoltosi a Catania dal 22 al 25 novembre 1983, nell'ambito della prima edizione del Festival degli audiovisivi d'Europa.

Angelo D'Alessandro: *La serialità nel cinema e nella televisione*, Roma, Lucarini Editore, 1984, in 8°, pp. 174, L. 11.000.

Dopo l'introduzione "teorica" in cui si affronta, Benjamin alla mano, il grande dibattito in corso (con un riferimento particolare agli interventi di Calabrese e Tinazzi al Convegno urbinate dell'83), l'autore propone la propria storia della serialità tecnicamente caratterizzata da un uso teatrale del set (il set-palcoscenico) e da un'economia della ripresa tipica della catena di montaggio (girare il maggior numero di inquadrature dalla stessa angolazione con risparmio di tempi e di costi), secondo il modello approntato dallo "studio system". Secondo Angelo D'Alessandro, la serialità non è una proprietà specifica del cinema di serie B, ma soltanto una delle due anime del cinema stesso, anche quello maggiore: rappresenta la norma contro la devianza, la ripetizione contro l'invenzione. Una "prima cronologia mondiale della serialità cinematografica e televisiva" è posta a termine di questo studio che si avvale della lunga esperienza registica dell'autore nel settore televisivo e deve il taglio didattico-esemplificativo alla sua originaria elaborazione per l'ambito universitario.

Caro «Bianco e Nero»

Ogni anno, spenti i clamori della Mostra del cinema di Venezia, viene riproposto, dalla stampa specializzata e dagli osservatori più attenti delle vicende di Ca' Giustinian, il tema delle "Attività permanenti" della Biennale di Venezia: cioè di quelle attività di ricerca, e più propriamente scientifiche, che avrebbero dovuto essere — secondo lo statuto riformato dopo i movimenti del '68 — addirittura prioritarie rispetto alle Mostre. Dico Mostre perché, come è noto, il dettato dello statuto non si riferisce solo al cinema, ma anche ai settori Arti visive, Musica, Teatro e Architettura. Il tema è certamente suggestivo, e capisco che vi si ritorni sopra, ogni anno.
Pensate che bello: una Biennale attiva non solo nei rituali delle esposizioni annuali o biennali (La Mostra delle arti visive, il Festival del cinema, della musica), ma centro di ricerca dinamico, a disposizione della cultura italiana e internazionale.
Questa generosa intuizione sancita dal nuovo statuto della Biennale — nato negli anni Settanta dopo stagioni e stagioni di dibattito — prescindeva, però, dalle conseguenze di carattere organizzativo e finanziario che ne sarebbero derivate, e dalle attese millenaristiche che tali promesse avrebbero innescato. Infatti, da un istituto di ricerca moderno quale era prefigurato dal nuovo statuto, si era autorizzati ad aspettare di tutto e a pretendere di tutto. La Biennale avrebbe dovuto essere più attrezzata, in tecnologie, delle più importanti università americane, e dotata, in organici e mezzi finanziari, più del Centro nazionale delle ricerche, del Beaubourg o di qualsiasi altra fondazione privata o centro culturale di rilevanza mondiale (a meno di non degradare il livello di risonanza storica raggiunto da Venezia già con le sole mostre).
Premesso che stando, le cose, così come stanno (scarsità di finanziamenti e di personale, lentezze e impacci derivanti dai vincoli col parastato, impossibilità, per i vari direttori, di lavorare a tempo pieno tutto l'anno, ecc.) io stesso, se fosse al posto di Rondi, o di Calvesi o di Quadri o Fontana, mi troverei ormai nell'impossibilità di svolgere tali attività, e premesso che lo svolgimento *pieno* di queste attività di ricerca non sarebbe possibile nemmeno se si riducesse il livello di spesa del Festival di Venezia a quello di Locarno o di Pesaro; bene, premesso tutto ciò, ritengo abbastanza ingiusto che nei bilanci sempre piuttosto negativi dell'attività della Biennale *(sotto l'aspetto delle attività permanenti)* venga dimenticato quanto, con enorme sforzo, si è cercato di fare — nel settore Cinema — nel corso del quadriennio 1979-1982. (Tralascio di soffermarmi sulle pur pregevoli iniziative realizzate dalla gestione Gambetti, perché nemmeno io sono d'accordo sulla cancellazione completa delle ritualità stagionali, cioè delle Mostre, e delle manifestazioni più vistose che ne conseguono: secondo me cassa di risonanza necessaria per calamitare su Venezia l'attenzione periodica dei media e per innescare i processi di finanziamento. E, certamente, test autorevole per registrare le pulsazioni autentiche dell'esistente e verificare periodicamente lo "stato delle cose").
Mi riferisco, parlando di bilanci quasi sempre negativi o immemori, a un documento del Sindacato critici cinematografici dell'anno scorso e alle prime avvisaglie e alle prime voci percepite nel corso dell'ultima Mostra (per esempio un garbato accenno dell'amico Micciché a un profilo effimero della Biennale che «risalirebbe» [cito a memoria] a Lizzani).
Secondo me sarà difficile fare qualche passo avanti nel campo delle attività permanenti e perfino capirci sul significato del nuovo statuto, se non si scenderà

definitivamente dal terreno dell'utopia, e se non si partirà da quel poco che si è tentato di fare nel '79-'82. Se, insomma, non sarà improntato a realismo il contributo critico che può venire da tutte quelle forze della cultura esterne alla Biennale, ma sinceramente interessate a che questo istituto diventi un vero e proprio centro di produzione culturale.

Pur convinto della necessità di un ulteriore potenziamento finanziario dell'ente veneziano finalizzato "anche" a questo obiettivo, sono però fermo nel pensare che il cammino verso la costruzione di una fisionomia radicalmente nuova della Biennale non consente scorciatoie. Le scarse risorse destinate — comunque in Italia — alla cultura non consentiranno mai di attuare compiutamente la riforma.

Vuol dire, questo, che dobbiamo star fermi? Sempre premesso che si attui *almeno* lo sganciamento dal parastato, che si aumenti il personale e si continui a incrementare il finanziamento, e premesso che il Consiglio direttivo dell'ente prenda coscienza della necessità di attuare il nuovo statuto, qualche passo importante si può fare.

Se è vero che le risorse della Biennale sono ancora misere, le sue attrezzature obsolete, e se è vero che anche il nuovo finanziamento (non più 6 miliardi ma 11 all'anno) sarà appena sufficiente per fare bene le Mostre istituzionali, perché non proseguire nella strada — che è stata avviata nel corso del passato quadriennio — della collaborazione con tanti altri enti pubblici e privati, con altri centri culturali nazionali e internazionali, con gli enti locali? (Anche Rondi ha ricominciato a muovere i primi passi verso Roma e Milano, con iniziative molto interessanti).

Il settore cinema (in quel periodo) ha avviato iniziative interessanti e di alto valore scientifico oltre che con l'appoggio della RAI, del CNR, dell'Unesco, di Cinecittà, dell'Istituto Luce, del C.S.C. e di alcune università e fondazioni straniere, con la collaborazione di quei famosi assessorati alla cultura di regioni, province e città, tante volte accusati di dar spazio soprattutto all'effimero e che invece, nelle varie intese intercorse con la Biennale, hanno manifestato seria volontà di impegno scientifico e di ricerca, con risultati che oggi sono testimoniati dalle molte e preziose pubblicazioni realizzate in base agli atti dei vari convegni e ai dati raccolti nel corso delle ricerche.

Restano indicativi in tale senso gli studi monografici (realizzati a Venezia, Milano, Bologna, Bari, attraverso rassegne e convegni) sul cinema dell'emigrazione mitteleuropea verso Hollywood; sul cinema francese e cinese (esempi di indagine storiografica moderna definitivamente svincolati dai grandi disegni globali e mai esaustivi): i seminari, i convegni e le prime timide sperimentazioni nell'area delle nuove tecnologie (Bologna, Porretta Terme), le ricerche e i bilanci relativi al problema della conservazione, catalogazione e distribuzione del patrimonio cinematografico e audiovisivo (disperso, a quasi un secolo dalla nascita del cinema, in magazzini fatiscenti o in cineteche disorganizzate o prive di terminali adeguati alle esigenze delle cattedre e degli studiosi di tutto il mondo); le ricerche — anche queste monografiche — sulle strutture produttive e il rapporto tra cinema, audiovisivo e il pubblico in vari paesi, (sono usciti volumi sulla Repubblica Federale Tedesca, l'Algeria, la Polonia, ecc.).

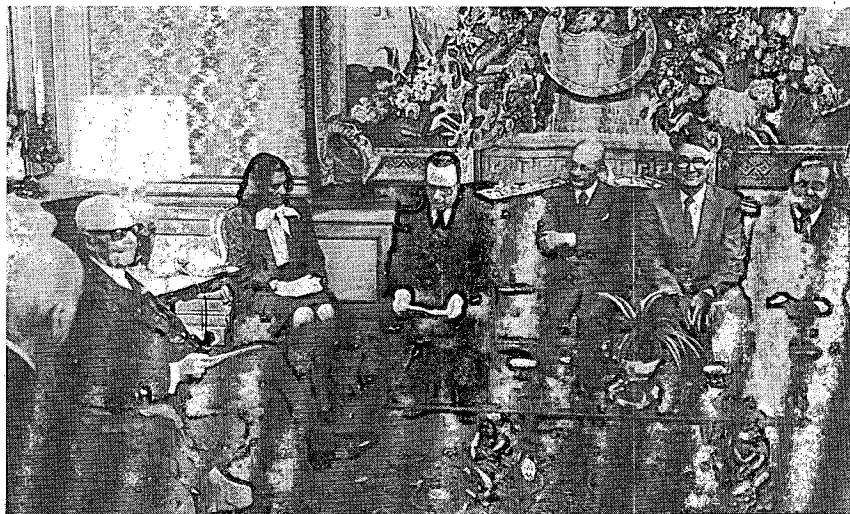
In questo tipo di operazioni — avviate, come accennato, insieme a Bologna, Milano, Torino, Firenze, Napoli, Bari, Venezia stessa, e tante altre città e Regioni — la Biennale è stata a volte protagonista, a volte è rimasta in coda in funzione di comparsa (per proprie carenze burocratiche, per vuoti di finanziamento, ecc.); ma nella maggior parte dei casi ha contribuito ad alzare il livello scientifico delle iniziative e a renderle propriamente interdisciplinari. Gli enti locali, da parte loro, non si sono sentiti, in questa collaborazione con la Biennale, né colonizzati, né degradati alla funzione di puri finanziatori. Si sono trovati, semmai, inseriti in un circuito di maggiore respiro internazionale.

Certo, si poteva fare di più. Ma pare, a tutt'oggi, più utile proseguire su questa strada di alleanza — per quanto riguarda la ricerca — di coordinamento, di "servizio" a disposizione degli studiosi e delle organizzazioni culturali, che non riaccendere (parlo della stampa specializzata, dell'associazionismo culturale e di quanti hanno a cuore

la Biennale) attese palingenetiche, per le quali sarebbe necessario dirottare sulla Biennale ampie fette del bilancio dei Beni culturali, della Pubblica istruzione e di non so quanti altri ministeri.
Le risorse finanziarie per la cultura sono scarse e soprattutto distribuite in troppi rivoli? Stimoliamone il coordinamento su certi grandi temi e su alcune linee strategiche prioritarie e potranno essere messe a frutto in modi più concreti. Senza pretesa di arrivare a quello che molti potrebbero ipotizzare come un possibile "Ministero della cultura", la Biennale di Venezia potrebbe — sulla base di alcuni buoni risultati ottenuti nel corso delle esperienze fatte finora — proporsi intanto come "Laboratorio" e centro di aggregazione di una molteplicità di forze che ancora lavorano generosamente ma disordinatamente, facilitando quei collegamenti su scala planetaria (con forze emergenti o istituzioni più avanzate delle nostre) necessari oggi per qualsiasi tipo di ricerca culturale seria.
Ringraziando per l'attenzione,

Carlo Lizzani

La FIAF a Roma ospite del C.S.C.

Si è riunito a Roma, ospite del Centro sperimentale di cinematografia, il Comitato direttivo della Féderation International des Archives des Films. Erano presenti il presidente Wolfgang Klaue (Berlino Est) Brigitte Van Der Elst, Robert Daudelin (Montreal), Guido Cincotti (Roma), Jill Johnson (Londra), Henning Schou (Camberra), P.K. Nair (Poona, India), Jaan De Vaal (Amsterdam), Vladimir Pogacic (Belgrado), Eva Orbanz (Berlino Ovest), Frantz Schmidt (Bois D'Arcy), Garcia Mesa (L'Avana), David Francis (Londra), Eileen Bowser (New York), Sam Kula (Ottawa), Anna-Lena Wibom (Stoccolma), Raymond Borde (Tolosa), Paul Spehr (Washington), Peter Konlechner (Vienna), Einar Lauritzen (Stoccolma), Jerz Toeplitz (Varsavia), Harold Brown (Londra), Peter Williamson (New York), Hans-Eickart Karnstädt (Berlino Est).
Nella foto, il presidente del C.S.C., Giovanni Grazzini, rivolge il suo saluto al presidente della Repubblica, Sandro Pertini, che ha ricevuto il direttivo della FIAF al Quirinale il 12 novembre 1984.

Aperto il secondo anno del biennio accademico 1983-85

Il 1° ottobre hanno avuto inizio le lezioni del secondo anno del biennio accademico 1983-85. Il corso di recitazione si è arricchito di due cattedre: quella di doppiaggio, affidata a Pino Locchi, e quella di tecnica della recitazione, affidata a tre attori professionisti che faranno tre cicli di tre mesi ciascuno. Il primo ciclo è stato affidato a Lino Capolicchio.
Trattandosi del secondo anno del biennio accademico, gli allievi dedicheranno la maggior parte della loro attività a esercitazioni pratiche per filmati cinematografici e televisivi, di finzione e documentari.

La visita del ministro dello Spettacolo

Il ministro del Turismo e dello Spettacolo, Lelio Lagorio, il 20 settembre ha visitato gli impianti del C.S.C. e si è quindi incontrato con i membri del Consiglio di amministrazione e con una delegazione sindacale. Il presidente Giovanni Grazzini ha illustrato al ministro i problemi e le prospettive del Centro e in particolar modo l'urgenza di poter bandire i concorsi per il completamento dell'organico del personale e la necessità di fondi adeguati ai compiti istituzionali dell'ente. Il ministro ha assicurato che interverrà rapidamente perché il Centro sperimentale di cinematografia possa assolvere con pienezza a tutti i suoi compiti, che ne fanno uno strumento molto importante per la difesa e la diffusione della cultura italiana.

Le promesse del ministro

Di fronte all'aggravarsi della situazione gestionale e finanziaria del C.S.C., il 17 ottobre ha avuto luogo un incontro fra il ministro del Turismo e dello Spettacolo, Lelio Lagorio, e una delegazione del Consiglio di amministrazione del C.S.C.
Alla fine dell'incontro il Ministero del turismo e spettacolo ha diffuso il seguente comunicato:
«Il ministro del Turismo e dello Spettacolo, on. Lelio Lagorio, ha ricevuto il presidente del Centro sperimentale di cinematografia, Giovanni Grazzini, e una delegazione del Consiglio di amministrazione dell'ente. Nel corso della riunione sono state verificate le più urgenti necessità del Centro, la cui attività è gravemente pregiudicata da carenze di ordine strutturale e finanziario impedendo così l'assolvimento dei compiti istituzionali. Il ministro, condividendo le istanze dei dirigenti dell'ente, ha assicurato che nel quadro degli interventi finanziari per le attività dello spettacolo previsti dal recente disegno di legge, approvato dal Consiglio dei ministri e ora all'esame del Parlamento, al Centro sperimentale di cinematografia sarà riservato un adeguato stanziamento per sostenere la ripresa e lo sviluppo di questo importante ente di promozione culturale e di formazione professionale che sta svolgendo un ruolo prezioso per le sorti della cinematografia italiana. Nell'ambito delle compatibilità di bilancio e della legge finanziaria dello Stato, il Centro potrà così procedere a un'ampia ristrutturazione dei propri servizi e dei propri quadri tecnico-professionali».

Giudizio positivo della Corte dei conti

La seconda commissione interni della Camera dei deputati, prendendo spunto dalle relazioni della Corte dei conti sulla gestione finanziaria degli enti sottoposti al suo controllo, il 12 luglio ha espresso parere favorevole su un documento che dà una valutazione positiva sulla gestione del Centro sperimentale di cinematografia.
Il documento è stato presentato dall'on. Alberto Arbasino, il quale ha osservato che i rilievi critici contenuti nella relazione della Corte dei conti vanno ridimensionati alla luce sia dello stato di precarietà gestionale in cui ha versato per molti anni il Centro, che ha visto un rapido susseguirsi di presidenze "precarie" e un commissariamento protratto per otto anni, sia delle pastoie procedurali e paralizzanti che derivano dalla sua stessa appartenenza al parastato.
«La seconda Commissione interni — afferma il documento — esaminata la relazione della Corte dei conti relativa agli anni 1979, 1980 e 1981, esprime una valutazione positiva sulla gestione finanziaria del Centro sperimentale di cinematografia, uscito da una difficile crisi e da una lunga gestione commissariale, ma dove sono nel frattempo intervenuti sia l'insediamento degli organi statutari, sia una più favorevole situazione economica, a seguito della legge n. 182 del 10 maggio 1983. Viene così a cessare l'anomalo protrarsi di quella situazione precaria che aveva inciso su tutte le attività e sulla proficuità dell'ente. Rileva inoltre come gli organi preposti abbiano saputo contenere le spese nell'ambito delle entrate, evitando di determinare un disavanzo finanziario».

Incontro con Francis Ford Coppola

Nel corso di una breve visita privata a Roma, Francis F. Coppola è venuto al Centro sperimentale di cinematografia per vedere una copia del *Fellini-Satyricon*, messa a sua disposizione dalla Cineteca nazionale, e per intrattenersi con gli allievi.
Durante l'incontro il regista ha parlato del ruolo fondamentale delle scuole di cinema, che permettono ai nuovi talenti di conoscersi e lavorare insieme, e ha ricordato la sua esperienza presso l'Università di cinema della California e la felice collaborazione con l'amico George Lucas. Particolarmente interessati sono apparsi gli allievi del corso di recitazione, ai quali Coppola ha spiegato il proprio metodo di lavoro illustrando i criteri su cui basare la scelta degli attori: aderenza al personaggio, professionismo, capacità di adeguarsi alla struttura drammatica dell'opera.
Il regista ha poi fatto alcune domande sulla situazione del cinema italiano e ha promesso di tornare al Centro sperimentale di cinematografia per tenere una lezione sull'uso delle telecamere.

Visite al C.S.C.

Hanno visitato il Centro, in due distinte occasioni, il regista Hyoung-Pyo Lee, direttore della Cineteca di Stato della Corea del Sud, accompagnato dal signor Choi Chong Chai, sovrintendente dell'Accademia coreana delle arti del film, e un gruppo di giornalisti egiziani.

Rinnovati lo studio tv e le sale di registrazione

Lo studio televisivo del C.S.C. è stato attrezzato con cinque telecamere a colori. Esso consente la registrazione su registratori a cassetta professionale ad alta banda e la lavorazione del montaggio elettronico dei prodotti. È stato inoltre dotato di due troupes elettroniche per riprese in esterno, con telecamere e registratori di alta qualità.

Il processo di potenziamento e di rinnovamento degli impianti ha riguardato anche i due studi di sincronizzazione, che sono stati attrezzati per applicare le sonorizzazioni, oltre che al cinema, anche alle riprese elettroniche, con ausilio di moviole di edizione sonora, telecinema, codificatori e altri apparati della moderna tecnologia.

Depositate in Cineteca le copie dei film di Rosi

Il regista Francesco Rosi ha depositato presso la Cineteca nazionale le copie dei suoi film, fra i quali quelli prodotti per la RAI che, essendo stati realizzati al di fuori dell'ambito della legge sul cinema, non erano soggetti all'obbligo del deposito presso la Cineteca.

I saggi di diploma vanno ai festival

Il film *Aldis* di Giuseppe Gaudino, saggio di diploma del biennio accademico 1980-82, la cui produzione è terminata nel 1984, è stato presentato alla Mostra del cinema europeo di Rimini (22-30 settembre), al Festival "Cinema-Giovani" di Torino (6-14 ottobre) e al Festival di animazione "16 Lucca" (28 ottobre - 4 novembre), e verrà presentato alla terza edizione di "Film-Maker", rassegna di cinema e di video, in programma a Milano nel gennaio 1985.
Il documentario *Antrodoco, una storia per due battaglie*, di Franco Garofalo e Giuseppe Gaudino, è stato presentato al 26° Festival internazionale del documentario e del cortometraggio di Bilbao (3-8 dicembre).

Il nuovo rappresentante degli allievi

Gianluca Arcopinto, che frequenta il corso di organizzazione della produzione, è stato eletto nuovo rappresentante degli allievi nel Consiglio di amministrazione per l'anno accademico 1984-85.

Libri e riviste d'antiquariato acquisiti dalla Biblioteca

Nel corso di un programma inteso a recuperare pubblicazioni apparse in anni anche lontani, la biblioteca del C.S.C., che è aperta al pubblico dal lunedì al venerdì, dalle 9,30 alle 13,30, ha recentemente acquisito, fra gli altri, i seguenti titoli:

LIBRI

Deutsch Léon: *Marie Bell*, Paris, La Nouvelle Librairie Française, 1932, in 8 pp. 46, ill.

Pillement Georges: *Brigitte Helm*, Paris, La Nouvelle Librairie Française, 1932, in 8°, pp. 48, ill.

Salomon André: *Marlene Dietrich*, Paris, La Nouvelle Librairie Française, 1932, in 8°, pp. 48, ill.

Aimont J.M.: *Lilian Harvey*, Paris, La Nouvelle Librairie Française, 1932, in 8°, pp. 48, ill.

Ravennes Jean: *Charlot*, Paris, La Nouvelle Librairie Française, s.d. (ma 1932), in 8°, pp. 48, ill.

Piceni Enrico: *Ghirlanda per Charlot*, Milano, s.e., 1931, in 8°, pp. non num., ill.

Head June: *Star Gazing*, London, Peter Davies, 1931, in 16°, pp. 174, ill.

Dressler Marie: *My own Story*, New York, Blue Ribbon Books, 1934, in 8°, pp. IX+290, ill.

Grace Dick: *I am Still Alive*, New York, Rand McNally, 1931, in 8°, pp. 256, ill.

Naumburg Nancy: *We Make the Movies*, London, Faber & Faber, 1938, in 8°, pp. XXVII+284, ill.

White Eric Walter: *Walking Shadows - An Essays on Lotte Reiniger's Silhouette Film*, London, Leonard and Virginia Woolf, 1931, in 16°, pp. 32, ill.

Sereni Emilio: *Per la difesa del cinema italiano*, Roma, s.e., 1949, in 16°, pp. 40.

Ward Eric: *A Book of Make-up*, London/N.Y., Samuel French, 1930, in 16°, pp. 98, ill.

Schaeffer Emil: *Der russische Revolutionsfilm*, Zurich, Orel Fussli, 1929, in 16°, pp. 16, ill.

Schaeffer Emil: *Hollywood wie es wirklich ist*, Zurich, Orel Fussli, 1930, in 16°, pp. 16, ill.

Betts Ernest: *Heraclitus - Or the Future of films*, London, Kegan Paul, Trech, Trubner, in 16°, pp. 96.

Nelson Clifford A.: *Natural Color Film*, New York, The Galleon, 1937, in 8°, pp. 128, ill.

Cedrars Blaise: *L'ABC du cinéma*, Paris, Les Ecrivains Reunis, 1926, in 16°, pp. 24.

Florey Robert: *Charlie Chaplin - Ses débutes ses films ses aventures*, Paris, Jean-Pascal, in 8°, pp. 64, ill.

Florey Robert: *Deux ans dans les studios américains*, Paris, Jean-Pascal, s.d. (ma 1928), in 16°, pp. 278, ill.

Florey Robert: *Filmland - Los Angeles et Hollywood les capitales du cinéma*, Paris, Editiones de Cinemagazine, 1923, in 8°, pp. 328, ill.

Florey Robert: *Pola Negri - Ses débuts ses films ses aventures*, Paris, Jean-Pascal, 1926, in 8°, pp. 64, ill.

Mitry Jean: *Emil Jannings - Ses débuts ses films ses aventures*, Paris, Jean-Pascal, 1928, in 8°, pp. 64, ill.

Arroy Jean: *Ivan Mosjoukine - Ses débuts ses films, ses aventures*, Paris, Jean-Pascal, 1927, in 8°, pp. 64, ill.

Greville Edmond (et J. Bertil): *Norma Talmage - Ses débuts ses films ses aventures*, Paris, Jean-Pascal, 1927, in 8°, pp. 64, ill.

Totò (a cura di A. Ferrau e E. Passarelli): *Siamo uomini o caporali?* Roma, Caprotti, 1952, in 8°, pp. 304, ill.

Montagut Max: *Ramon Novarro - Ses débuts ses films ses aventures*, Paris, Jean-Pascal, 1927, in 8°, pp. 64, ill.

Guyon-Cesbron Jean: *Gina Manes*, Paris, La nouvelle Librairie Française, 1932, in 8°, pp. 48, ill.

Burnett R.G. (and E.D. Martell): *The Devil's camera - Menace of a Film-ridden World*, London, The Epworth Press, 1932, in 16°, pp. 130.

Cappellini Egisto: *Il cinema in Italia - Libertà della censura e scambi internazionali*, Roma, s.e. 1952, in 8°, pp. 36.

Prevost Jean: *Polymnie - On les arts mimiques*, Paris, Emile Hazan, 1929, in 16°, pp. 126.

Marchand René (et P. Weinstein): *Le cinema - L'art dans Russie Nouvelle*, Paris, Rieder, 1927, in 8°, pp. 176, ill.

Lejaune C.A.: *Cinema*, London, Alexander Maclehouse, 1931, in 16°, pp. VIII+256.

Cendrars Baise: *Hollywood - La mecque du cinéma*, Paris, Grasset, 1936, in 16°, pp. 212, ill.

Lazzaro Dante (a cura di): *Cineguida 1955 - annuario,* Roma, Dante Lazzaro, 1955, in 8°, pp. 436, ill.

Laguna C.: *Il cinematografo,* Milano, Soc. Editoriale Milanese, 1909, in 16°, pp. 57, ill.

Gherardi Gherardo: *Cappuccetto Rosso - Realizzazione cinematografica in tre atti di Gherardo Gherardi,* Roma, Soc. Anonima IRIS Film, 1941, in 8°, pp. 20.

Lanocita Arturo: *Attrici e attori in pigiama,* Milano, Ceschina, 1926, in 8°, pp. 278, ill.

Colombini Umberto: *Il mito di Hollywood - La sua aureola la sua illusione la sua realtà,* Milano, La Prora, 1931, in 8°, pp. 270, ill.

Ungaretti Massimo: *Grandi attori & grandi attrici - vicini a me,* Roma, s.e., 1960, in 8°, pp. 96.

Calvino Vittorio: *Guido al cinema,* Milano, Nuova Accademia, 1954, in 8°, pp. 442, ill.

Alacci Tito (Alacevich): *Le nostre attrici cinematografiche - Studiate sullo schermo,* Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1919, in 16°, pp. 188, ill.

Gorel Michel: *Le monde truqué - Les mystères du cinéma,* Paris, Editions Nilsson, 1931, in 16°, pp. 254.

Tinchant André (et R. Florey): *Adolphe Menjou - Ses débuts ses films ses aventures,* Paris, Jean-Pascal, 1927, in 8°, pp. 64, ill.

Fawcett L'Estrange: *Writing for the Films,* London, Isaac Pitman, 1932, in 16°, pp. XI-102.

Dekeukeleire Charles (e W. Rombauts, P. Werrie): *Reforme du cinéma,* Bruxelles, Edit. de la Nouvelle Equipe, (s.d. ma 1932), in 16°, pp. 40.

Schwob René: *Une mélodie silencieuse,* Paris, Bernard Grasset, 1929, in 16°, pp. 274.

Bryher: *Film Problems of Soviet Russia,* London, Pool, 1929, in 16°, pp. 140, ill.

Giovannetti Eugenio: *Il cinema e le arti meccaniche,* Palermo, Remo Sandron, 1930, in 16°, pp. IV+206.

Durtain Luc: *Hollywood dépasse - Conquêtes du monde Amérique,* Paris, Librairie Gallimard, 1928, in 16°, pp. 248.

RIVISTE

La vita cinematografica, Torino, 1926.

La rivista cinematografica, Torino, 1926 nn. 10-24; 1928 nn. 15, 23, 24; 1929 n. 13.

L'eco del cinema, Firenze, 1927 nn. 37/38-43; e fascicoli vari dal 1930 al 1943.

Rivista internazionale del cinema educatore, 1934 n. 8.

Cinespettacolo, 1960 nn. 8, 9, 11.

Iskusstvo Kino, Mosca, 1954 I sem.; 1955 II sem.

Rivista italiana del dramma, Roma, anno IV - 1940, I sem.; anno VII - 1943, I sem.

Pour vous, Parigi, 1933 nn. 216-267.

Film, Roma, 1943 nn. 1-46.

Cinema Nuovo, Milano, nn. 155-160.

Unijapan Film Quarterly, Tokyo, 1958-60 nn. 1-10; 1961-63 nn. 11-22; 1967-69 nn. 35-46.

NOTIZIE

Una "lettera aperta" agli eurodeputati della sinistra italiana è stata diffusa il 23 luglio da un folto gruppo di autori cinematografici italiani, in concomitanza con l'insediamento del nuovo Parlamento europeo.
Parlare oggi del futuro del cinema, affermanò gli autori, significa porre soprattutto un problema politico. È infatti in gioco il futuro stesso della democrazia. Già in una precedente "lettera aperta" al ministro del Turismo e dello Spettacolo, Lelio Lagorio, gli autori dichiaravano il loro massimo interesse per le nuove tecnologie della comunicazione. Ma, si chiedevano, quale uso ne viene fatto? Servono forse per aumentare e diffondere la conoscenza, per estendere la possibilità di espressione e partecipazione, per confrontare le culture, per scambiare esperienze fra paesi diversi, per moltiplicare smisuratamente le fonti d'informazione? Servono esattamente per il contrario.
«L'internazionalizzazione del mercato e le sue logiche di egemonia hanno portato a una massiccia standardizzazione della produzione audiovisiva; i prodotti culturali che si sono largamente imposti in tutte le televisioni del mondo sono quelli dei paesi finanziariamente più forti e industrialmente più attrezzati; l'informazione politica è sempre più unificata nelle agenzie più potenti e nelle banche-dati più rifornite. La stessa ricerca scientifica e tecnologica finisce per orientarsi secondo questo tipo di processi. A tutto ciò va aggiunta quell'imponente spinta alla commercializzazione dell'etere di cui "il caso italiano" costituisce il laboratorio sperimentale e la testa di ponte verso il resto d'Europa».
«La quantità e la frammentazione delle immagini — e per converso la tendenziale uniformità dei messaggi — fanno sì che in realtà più vediamo e meno sappiamo, mentre la ricerca disperata del massimo ascolto da cui dipende l'investimento pubblicitario avvia una spirale dove i meccanismi di induzione della domanda e di standardizzazione dell'offerta stanno portando all'eliminazione non solo della libertà, ma della possibilità di scelta dei cittadini».
Riprendendo il rapporto CEE, dove si dice che gli esperti hanno ipotizzato che per la fine degli anni Ottanta si renderanno necessarie cinquecentomila ore all'anno di produzione di tipo cinematografico, e considerando che la produzione cinematografica dei quattro principali paesi europei (RFT, Francia, Italia, Regno Unito) è attualmente di mille ore all'anno, è facile rendersi conto, dicono gli autori, che se la risposta dei produttori europei non sarà adeguata, la lacuna verrà colmata da produzioni non europee.
È quindi necessaria una svolta imponente nella politica europea, per «incentivare, promuovere, coordinare e sviluppare politiche produttive che mettano in grado i paesi europei di evitare un destino di emarginazione economica, di colonizzazione e di perdita di identità culturale». Pertanto una nuova e diversa politica europea per la produzione culturale non deve imperniarsi sull'organizzazione e la concezione fortemente industrializzata del lavoro creativo, che è patrimonio e forza di altri paesi e altri continenti, bensì sulla molteplicità di culture e di innovazione, sulla carica espressiva e partecipativa che, unita all'intelligenza imprenditoriale e ai patrimoni di professionalità e di sapere creatisi nelle cinematografie nazionali, costituisce la principale, originale e preziosa risorsa dei paesi d'Europa.
C'è dunque bisogno di una politica europea che crei nuovi organi di coordinamento, promuovendo e incentivando sistemi legislativi e politiche nazionali imperniate sulla moltiplicazione dei centri produttivi, sull'apertura di spazi al più esteso ventaglio di sistemi imprenditoriali, capacità professionali, tendenze ed espressioni culturali. E dove il cinema possa svolgere fino in fondo il ruolo essenziale che gli è proprio.
Hanno firmato, fra gli altri, Age, Amelio, Angeli, Antonioni, Arlorio, Badalucco, Benvenuti, Bizzarri, Caruso, Cecchi D'Amico, Comencini, Damiani, De Bernardi, Faccini, Felisatti, Ferrari, Frezza, Gagliardo, Giannarelli, Giraldi, Gregoretti, Laudadio, Lizzani, Loy, Maiello, Magni, Maselli, Monicelli, Montaldo, Nelli, Odorisio, Piscicelli, Pontecorvo, Rosi, Scarpelli, Scola, Paolo Taviani, Vittorio Taviani, Toti, Vancini, Carlo Vanzina, Enrico Vanzina, Vivarelli, Wertmüller.

Nel dibattito "Contro la distruzione del cinema italiano", organizzato dal circolo "Roberto Rossellini" al cinema Capranichetta di Roma il 20 ottobre, durante il quale Giovanni Grazzini, presidente del Centro sperimentale di cinematografia, ha annunciato che alla fine di febbraio 1985 il Centro rischia di dover sospendere le attività per mancanza di fondi, le forze culturali, imprenditoriali e sindacali del cinema italiano hanno fatto propria la relazione introduttiva elaborata dalle associazioni rappresentanti il cinema italiano e letta da Carlo Lizzani, in particolare dove è scritto:
«*...non siamo in presenza di "una delle tante crisi" del nostro cinema: quando si programmano oltre mille film al giorno nell'emittenza privata e pubblica, quando chiudono due sale cinematografiche al giorno e si distruggono irreversibilmente strutture essenziali di questo mercato, quando i prodotti stranieri dominano il mercato*

e la produzione nazionale scende e continua a scendere e a dequalificarsi ogni giorno di più, quando le occasioni di lavoro per intere categorie del settore vengono dimezzate; quando vengono favorite mode culturali imperniate su una "modernizzazione" secondo cui il mezzo espressivo cinematografico è qualcosa di vecchio e di superato e gli stessi istituti pubblici nati per il sostegno e il potenziamento del nostro cinema programmano prevalentemente spese ed energie verso produzioni strettamente e specificatamente televisive; quando un istituto di formazione professionale famoso in tutto il mondo com'è il Centro sperimentale di cinematografia viene costretto a chiudere e le forze politiche sono così clamorosamente e sistematicamente distratte su questi temi, allora non è "una crisi" ma un vero e proprio processo di distruzione».

«I rappresentanti delle organizzazioni professionali, sindacali e imprenditoriali presenti — continua la mozione approvata al cinema Capranichetta —:

RIBADISCONO il valore culturale, sociale e imprenditoriale del cinema italiano; la sua funzione nella circolazione delle idee, nello sviluppo democratico del paese, per l'immagine dell'Italia nel mondo. Il cinema italiano è nei fatti un patrimonio nazionale;

DENUNCIANO le insensibilità delle forze politiche italiane per il destino di questo settore e più in generale nei riguardi dei problemi urgenti e drammatici posti a tutti i paesi d'Europa dall'internazionalizzazione del mercato culturale e dagli indirizzi dati alle nuove tecnologie comunicative;

AFFERMANO la necessità di una svolta delle forze di governo per quanto attiene:

- lo sviluppo produttivo;
- la crescita armonica di tutte le forme di espressione: in particolare del mezzo cinematografico in rapporto con il mezzo televisivo;
- la massima utilizzazione delle risorse creative, culturali, professionali e imprenditoriali maturate nel cinema come in altri settori;
- il collegamento con gli altri paesi e con le istituzioni comunitarie nella consapevolezza della necessità di una strategia europea capace di difendere le diverse identità culturali e di proporsi in termini originali sul mercato internazionale;

INDICANO in una politica complessiva e intersettoriale la sola, reale possibilità di attuare questa svolta;

CHIEDONO come premesse indispensabili a questa nuova politica:

1) che alla approvazione della legge finanziaria segua in tempi brevissimi una legge di settore che rifletta le elaborazioni compiute in oltre un decennio dalle forze del cinema e che sia dunque essenzialmente finalizzata al rilancio della produzione — e alla sua riqualificazione — e delle industrie tecniche, nella salvaguardia — anche secondo le indicazioni delle organizzazioni europee — delle strutture di mercato;
2) che vengano contemporaneamente varate le leggi necessarie alla definizione di un sistema misto televisivo che garantisca la molteplicità delle imprese, la disciplina dell'utilizzazione dei film, la massima presenza di produzione nazionale, la riduzione delle importazioni, la centralità del servizio pubblico, il più grande rispetto per l'integrità delle opere e per le altre forme di espressione intese sia nel senso del loro significato culturale e sociale che in quello delle loro concrete articolazioni produttive, distributive e di mercato;
3) che negli istituti dove lo Stato interviene direttamente nel settore cinematografico vengano predisposti finanziamenti e adottate politiche adeguate alla gravità della situazione.
   In particolare:
   a) che si provveda ad evitare l'imminente chiusura del Centro sperimentale di cinematografia e della Cineteca nazionale mediante provvedimenti che consentano non solo la sopravvivenza ma il massimo sviluppo di questi insostituibili strumenti di formazione professionale;
   b) che le società inquadrate e coordinate dall'Ente autonomo di gestione per il cinema impegnino su questo settore tutta la loro attività nel più rigoroso rispetto dello spirito e della lettera del suo statuto;
4) che vengano create le condizioni necessarie per la riforma legislativa di tutta la materia relativa al diritto d'autore.

RILEVANO la particolare gravità del decreto varato dal Consiglio dei ministri nel quale non si è tenuto conto delle ben note e vitali esigenze di questo settore così come delle stesse indicazioni del Comitato ristretto parlamentare, solo ripristinando la preesistente situazione e rinviando ulteriormente, nei fatti, la soluzione dei problemi reali.

CHIEDONO FERMAMENTE che in sede di conversione in legge del decreto, il Parlamento recuperi le esigenze e le specifiche proposte delle forze del cinema italiano.

RIAFFERMANO la grave responsabilità che si assumerebbero le forze di governo ove mantenessero un atteggiamento elusivo verso questi temi e problemi. Temi e problemi che non riguardano solo il settore qui rappresentato, ma l'intera vita culturale e democratica del paese».

"Quarant'anni fa... una sera al cinema", la rassegna dedicata a film e cinegiornali in proiezione a Torino nel 1944, è rimasta aperta nel Palazzo Reale del capoluogo piemontese dal 22 al 28 luglio. Organizzata dall'Archivio nazionale cinematografico della Resistenza, la rassegna ha proposto una serie di cinegiornali in prevalenza di produzione tedesca, preparati per il mercato italiano o per le truppe germaniche (particolarmente significativi quelli sullo sbarco degli alleati in Normandia, sulle ultime cerimonie con

Hitler, Göring e Gobbels, sulle ritirate naziste all'est, all'ovest e in Italia, e l'ultima esibizione pubblica di Mussolini al Lirico di Milano, nel dicembre del 1944) e film a soggetto di Chiarini, Visconti, Freda, Poggioli, Mattoli, Rossellini, Soldati, Pagliero, Vergano, Castellani e Gallone, con attori come Ferida, Valenti, Calamai, Cervi, Nazzari, Girotti, Lupi.

"Stars": divi e divine, da Valentino a Marilyn è il titolo della mostra che è rimasta aperta a La Rochelle, in Francia, dal 28 luglio al 30 settembre. Curata da Davide Turconi e Antonio Sacchi, e prodotta dall'Ufficio servizi culturali della Provincia di Pavia, la mostra esponeva 3000 immagini fotografiche di divi del cinema ed era accompagnata da una rassegna di film esemplificativi del fenomeno divistico in Europa e in America. Dopo questo appuntamento, la mostra è stata programmata, a cura della Maison de la Culture de La Rochelle & du Centre-Ouest, in altre città francesi nell'ambito di manifestazioni specializzate sul cinema fino al 1986.

"Le stelle sui muri" è il titolo di una mostra di manifesti cinematografici che è rimasta aperta a Sestri Levante dall'11 al 20 agosto. L'esposizione, composta da circa 200 manifesti degli anni Trenta e Quaranta che pubblicizzavano in maggioranza film americani dell'epoca, è stata curata da Guia Croce, un cittadino di Chiavari che ha collezionato i vecchi manifesti reperendoli via via dalle sale cinematografiche della zona.

La Federazione italiana cineforum ha fatto pervenire alla Mostra del cinema di Venezia, in data 2 settembre, un documento in cui, constatato che «la Mostra del cinema di Venezia non ha più la forza attrattiva sufficiente per mettere in circuito la maggior parte dei film che espone, Leone d'Oro compreso, e che inoltre sta abbandonando ogni prospettiva di attività permanente», mette in risalto come l'associazionismo culturale cinematografico si sia venuto proponendo «come unico tramite permanente e capillare in grado di far arrivare a un pubblico vasto in ogni parte d'Italia ciò che la Mostra propone». La federazione invita pertanto la Mostra a prendere atto della funzione assunta dall'associazionismo culturale cinematografico manifestando questo riconoscimento nelle varie fasi della Mostra stessa, dalla selezione alla proposta, dalla valutazione alla visione. Si sono associati il Centro studi cinematografici, l'Associazione nazionale circoli cinematografici, la Federazione italiana circoli del cinema, l'Unione italiana circoli del cinema, e l'Unione circoli cinematografici Arci.

Una Rassegna del cinema romeno si è svolta a Chianciano Terme dal 12 al 15 settembre. La rassegna comprendeva 11 film prodotti negli ultimi vent'anni e una personale dedicata a Mircea Daneliuc.

"Agrifilmfestival", la rassegna dedicata a film a soggetto e documentari legati alle tematiche della terra e alla rappresentazione del mondo contadino, ha presentato la sua 2ª edizione a Orbetello, dal 14 al 18 settembre. Il programma, curato dalla Cooperativa Nuovo Cinema, era molto articolato: il cinema di George Rouquier da *Farrebique* a *Biquefarre*, passando attraverso documentari più brevi, quali *Le tonnelier* e *La charron;* un gruppo di film francesi degli anni Venti e Trenta, tra cui *L'inondation* di Delluc, *Peau-de-pêche* di Benoit-Lévy e *La terre* di Antoine; e un gruppo di film di Jean Rouch scelti dall'autore. Per gli Stati Uniti sono stati proiettati documentari dell'epoca del "New Deal", tra cui *The Land* di Flaherty, *The River* e *The Plow that Broke the Plains* di Lorenz, e *The Power and the Land* di Ivens. L'Italia era rappresentata da una selezione di documentari di De Seta, Baldi, Del Frà, Bizzarri, Di Carlo, Di Gianni, Andreassi e Carboni.

Il premio "Filmcritica - Umberto Barbaro", di 5 milioni di lire, è stato assegnato per il 1984 a Gianfranco Bettetini per il libro "La conversazione audiovisiva", edito da Bompiani. Ripreso nel venticinquesimo anniversario della morte di Umberto Barbaro, critico e teorico del cinema, cui è intitolato, il premio ha lo scopo di promuovere e incoraggiare la ripresa degli studi teorici sul cinema. La giuria, composta da Renato Barilli, Gianni Borgna, Edoardo Bruno, Sebastiano Di Marco, Emilio Garroni, Vittorio Giacci e Riccardo Rosetti, nell'assegnare all'unanimità il premio a un autore già "laureato", si è augurata che nelle prossime edizioni possano affermarsi nuovi autori che arricchiscano ulteriormente la ricerca teorica. Nel corso della manifestazione per il conferimento del premio, svoltasi a settembre a Reggio Calabria, Giovanni Grazzini, presidente del Centro sperimentale di cinematografia, ha ricordato le qualità di teorico e di studioso di Umberto Barbaro e l'importante compito svolto in questi anni dalla rivista "Filmcritica".

"D'Annunzio vivo nel mondo dell'immagine" è il tema della rassegna film e del convegno che si sono tenuti a Gardone Riviera dal 18 al 22 settembre. Al convegno le relazioni sono state svolte da Pietro Gibellini (Il ritorno di D'Annunzio), Guido Cincotti (I film di D'Annunzio), Mario Verdone (I film del dannunzianesimo), Walter Alberti (Restauro e conservazione dei film dannunziani), Giovanni Calendoli (Gli attori dannunziani), Ernesto G. Laura (La presenza di D'Annunzio nel cinema attuale), Nedo Ivaldi (La presenza di D'Annunzio nel mezzo televisivo).

"Omaggio a Valerio Zurlini", la rassegna dedicata al regista scomparso due anni fa, si è svolta a Venezia dal 19 al 22 settembre. Organizzata dall'Assessorato alla cultura di Venezia, in collaborazione con la Cineteca nazionale del Centro sperimentale di cinematografia, la rassegna ha offerto, oltre a una serie di incontri di studio

sull'opera cinematografica del regista, alcuni tra i suoi film più conosciuti, alcune sequenze inedite girate nel 1980 per il film *Al di là del fiume e tra gli alberi* (incompiuto), tratto dall'omonimo romanzo di Hemingway e ambientato nelle valli di Caorle (VE), e alcuni documentari, cinque dei quali, *Racconto del quartiere, Il gioiello degli Estensi, La favola del cappello, I blues della domenica* e *I pugilatori*, appositamente rimpastati a spese del Comune di Venezia. Un premio intestato a Valerio Zurlini è stato creato a Udine.

Il 1° Festival internazionale del film subacqueo, premio "Cristo degli abissi", che si è svolto a Camogli (GE) dal 20 al 23 settembre, ha visto la partecipazione di 32 opere provenienti da otto paesi. Il primo premio assoluto è andato, nella sezione superotto, a Lino Chiumarolo, di Milano, per *Alleluya Yucatan*, e nella sezione 16 mm a Walter Sigl, della Germania Occidentale, per *Acque infuocate*. La seconda edizione del festival si terrà nel maggio 1985.

"Cinema Resistenza Pace" è il tema di una serie di iniziative sviluppate dal 1° al 6 ottobre dal Comune di Fano, con la collaborazione dell'Anpi provinciale e della Federazione italiana dei cineclub. La "1ª rassegna nazionale del cinema non professionale", con venti film italiani e stranieri (in 8, S8, e 16 mm) e videonastri, ha offerto una testimonianza inedita sul nostro passato rivissuto nelle sue problematiche più attuali.

La mostra "50 anni del cinema italiano attraverso la ritrattistica di Luxardo", realizzata nell'ambito del 37° Festival del cinema di Salerno, che si è svolto in ottobre, ha proposto attraverso 150 immagini dei maggiori attori protagonisti i momenti più rappresentativi del cinema italiano.

La 4ª edizione delle "Giornate del cinema d'animazione" è rimasta aperta a Forlì dall'11 al 14 ottobre. Organizzata dall'Assessorato alla cultura del Comune di Forlì e dalla Cooperativa Fantasmagorie, con il patrocinio della Regione Emilia-Romagna e dell'Asifa-Italia, la manifestazione si è articolata in quattro sezioni: una rassegna dal titolo "Film sul pentagramma", dedicata al rapporto fra il cinema d'animazione e la musica; la mostra di E. Luzzati "Il colore delle favole"; "La pedagogia del cinema d'animazione: strutture e metodologie in Italia", seminario-incontro tra gli ateliers di cinema d'animazione operanti in Italia; e "Movie Machines", mostra laboratorio sulla produzione dell'immagine in movimento, aperta alla sperimentazione degli spettatori.

"Lombardia: cinema e tv, la manifestazione cinematografica nata lo scorso anno con lo scopo di mettere in luce l'incontro tra la cultura lombarda e il cinema e la televizione, e svoltasi quest'anno dal 14 al 21 ottobre, ha compreso una giornata in onore di Alberto Lattuada per i suoi 70 anni, con proiezione di due opere del regista, una tavola rotonda e uno studio biografico; un incontro di studio sugli inizi del cinema pubblicitario in Lombardia; una show-room delle televisioni lombarde e un incontro internazionale sul tema "Aspetti economici e culturali delle televisioni pubbliche e private"; il ritratto di famiglia: i Brignone, ricordo di Guido e Lilla; il premio Cariplo al documentario antropologico e scientifico; una giornata "manzoniana", con tavola rotonda di registi, critici e attori; un incontro con Maurizio Nichetti per la presentazione del primo dossier critico completo sulla sua attività; una serata in onore di Marco Ferreri, con proiezioni e dossier biografico.

"Il tempo sospeso", la rassegna del cinema ungherese, si è svolta parallelamente a Modena e a Reggio Emilia dal 31 ottobre all'11 novembre. Realizzata in collaborazione dai due Comuni emiliani, la manifestazione si è articolata in tre momenti distinti e complementari. Il primo, più generale, affrontava un discorso sul cinema ungherese degli anni '80 attraverso la selezione di 11 film scelti fra quelli più rappresentativi degli ultimi anni, tra i quali opere di autori già affermati e consacrati dalla critica. Il secondo momento proponeva una "personale" completa (ad eccezione dei film realizzati nella Germania Occidentale) di István Szabó. Il terzo momento ripercorreva la carriera di Zoltan Huszarik, scomparso prematuramente nel 1981. Il convegno-dibattito sull'opera di István Szabó e sulla situazione generale del cinema ungherese è stato coordinato da Sauro Borelli.

"Fascismo/antifascismo, guerra e Resistenza nel cinema italiano" è il tema del seminario di studio per gli insegnanti svoltosi a Milano dal 19 ottobre al 14 dicembre, consistente in un convegno e in sei proiezioni cinematografiche. Relatori del convegno, intitolato "Insegnamento della storia e cinema" sono stati Pierre Sorlin (Storia e cinema), Nicola Tranfaglia (Fonti visive e divulgazione storica), Gian Piero Brunetta (Il cinema come storia), Peppino Ortoleva (Cinema e insegnamento della storia), Roberto Campari (Generi e temi storici nel cinema tra fascismo e dopoguerra), Marcello Flores (Storia e falsificazione filmica).

Una manifestazione dedicata alla figura e all'opera di Carl Th. Dreyer si è svolta a Verona dal 15 al 18 novembre. L'iniziativa, promossa dall'Assessorato alla cultura del Comune e dalla Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza e Belluno, è stata curata dalla Settimana cinematografica internazionale di Verona in appendice alla sua edizione 1983 dedicata al "Cinema danese di oggi e di ieri". Oltre alla personale completa di tutti i film e documentari girati da Dreyer, compreso il materiale relativo all'opera incompiuta *Jesusfilm*, e l'edizione integrale di *Giovanna D'Arco*, ci sono stati una mostra e un convegno di studio.

La 3ª Rassegna internazionale retrospettiva di Ancona, che si è svolta dal 20 al 25 novembre, dedicata al tema "Hollywood in progress", ha continuato il discorso iniziato nelle precedenti edizioni, intitolate "Hollywood: lo Studio System" e "Hollywood verso la televisione". La manifestazione comprendeva una rassegna di film e prodotti televisivi degli anni Sessanta, una serie di "filmati d'autore per la televisione", e un convegno sul cinema americano durante quel decennio.

Il 50° Convegno del Mifed (Mercato internazionale del film, del tv-film e del documentario), tenutosi a Milano dal 22 ottobre al 3 novembre, è stato un importante appuntamento per la cinematografia mondiale e per l'attività a essa connessa. Il convegno era così articolato: il Mifed/tv, per la presentazione e la commercializzazione delle produzioni cinematografiche dedicate alle reti televisive (in contemporanea si è tenuta la 22ª Sessione dei programmi dell'Unione Européenne de Radiodiffusion); l'11° Mifed/East-West Film Market, riservato all'interscambio fra le produzioni cinematografiche dei paesi dell'Est europeo e quelli occidentali; il 13° Mifed/Indian Summer, rassegna specializzata in film spettacolari di lungometraggio prodotti nel 1984. Durante il convegno sono stati consegnati 17 riconoscimenti per il 7° Festival internazionale "Il fanciullo nel nostro tempo".

Il "Festival dei popoli", rassegna internazionale del cinema di documentazione sociale, nel 25° anniversario della sua fondazione ha presentato a Firenze, dal 30 novembre all'8 dicembre, un'edizione particolarmente ricca e articolata. Il festival comprendeva le sezioni "Concorso" e "Informativa", una retrospettiva sul tema "Film and Reality", una ricerca sul tema "La rappresentazione di mafia e camorra nel rotocalco televisivo", un seminario per la ricorrenza del centenario della nascita di Bronislaw Malinowski, accompagnato dalla presentazione di documentari girati nelle isole Trobriand, e un laboratorio sul film etnografico. La manifestazione è stata preceduta da un convegno di studi di antropologia politica sul tema "Etnicità e potere".

La 2ª edizione del "Deus ex machina", mostra specializzata di materiali, metodi e tecnologie per lo spettacolo, ha presentato a Parma, dal 9 al 12 dicembre, gli impianti e le tecnologie per i settori teatro, cinema, musica, spettacolo viaggiante e circo, videogiochi e pubbliche attrazioni. Per il cinema, inteso come esercizio, erano in mostra gli aggiornamenti tecnologici legati ai problemi della sicurezza e quelli legati alla qualità del consumo cinematografico.

Gli Incontri internazionali "Henry Langlois", che si svolgeranno a Tours, in Francia, dal 28 febbraio al 2 marzo 1985, sono aperti a tre categorie di opere: film a fini didattici, realizzati nell'ambito di scuole statali o private oppure di università; film indipendenti, di produzione non professionale; cortometraggi professionali. Il soggetto è libero (documentario, ricerca, répórtage, fiction, ecc.). Per informazioni: Hôtel de Ville de Tours, Service des Activités Culturelles, Bureau 207, 37032 Tours-Cedex, France.

Il premio "Anacleto Marosi", concorso per una storia filmata in animazione, è stato bandito dall'Ente festival di Asolo in occasione del 12° Festival internazionale del cartone animato che si svolgerà ad Asolo (TV) dal 15 al 17 marzo 1985. Organizzato con il patrocinio dell'Associazione italiana film d'animazione, il concorso è riservato agli studenti e alle classi delle scuole elementari, delle medie inferiori e superiori e degli istituti superiori comprese le scuole d'arte, i licei artistici e le scuole di animazione. Per informazioni: Ente Festival di Asolo, c/o Amministrazione provinciale, 31100 Treviso.

"Il gergo inquieto", rassegna di cinema sperimentale, dedicherà la sua sesta edizione, in programma a Genova dal 12 al 21 aprile 1985, alla produzione visuale contemporanea giapponese. Nel tentativo di delineare uno spaccato organico della più recente cultura visuale nipponica la manifestazione, che si chiamerà "Giappone: avanguardia del futuro", sarà inserita in un più ampio contesto interdisciplinare e sarà completata da un convegno sul cinema, il video, il teatro, le arti visive e la nuova produzione musicale che oggi il Giappone esprime.

Il 1° Festival internazionale cinematografico di Tokyo si svolgerà dal 31 maggio al 9 giugno 1985. Nell'annunciarlo, il presidente del comitato organizzativo della manifestazione, Ryuzo Seima, ha detto che con questa iniziativa si intende dare un contributo alla pace e alla nuova comunicazione. Nella sezione principale, chiamata "Festival dei festival", verranno presentati i film che hanno ricevuto riconoscimenti internazionali nel periodo 1982-1985. Nella sezione "Il giovane cinema 1985", dedicata ai nuovi registi, al regista più promettente verrà assegnato un premio consistente in un contributo al finanziamento del suo prossimo film. Nell'ambito del festival sono previsti una retrospettiva del cinema giapponese, una settimana del cinema delle donne, un festival del cinema fantastico, omaggi a personalità del cinema internazionale e dibattiti e tavole rotonde su temi del cinema contemporaneo.

L'11° Festival internazionale dei film della Croce Rossa e della Sanità si terrà a Varna, in Bulgaria, dal 7 al 15 giugno 1985. Organizzato dal Comitato centrale della Croce Rossa bulgara, esso intende presentare film che trattino soggetti attuali di ordine umanitario o relativi alla Croce Rossa e alla sanità, realizzati dopo il 1° gennaio 1983. Per informazioni: Direzione del Festival internazionale di film della Croce Rossa e della sanità, Boulevard Biruzov 1, Sofia, 1527, Bulgaria.

SUMMARY

Zanussi's Golden Lion

Michelangelo Antonioni, president of the jury of the XLI Venice Film Festival, explains the reasons behind the decision to award the Golden Lion to Krzysztof Zanussi's *Year of the Peaceful Sun*. Antonioni notes that, although the film is not a masterpiece, it is admirably directed and narrated with visceral sincerity, through images steeped in suffering. It is a work born of the concreteness and precision of the realist novel. Real events and living characters are revealed behind what might seem to be invented images, and echoes of the great tradition of Soviet cinema can be felt. The whole is framed in a structure that respects the essential postulates of film narration. There is no attempt to renovate them but, instead, the desire to cling to a dated style, and the date refers precisely to the time in which the action takes place.

Early Cinema in Sicily (1895-98)

Guided by periodicals of the epoch, the author reconstructs the origins of cinema in Sicily, in the island's three main centers: Palermo, Messina and Catania. Because of the life style, customs and habits of their population, they were the Sicilian cities which most closely resembled the more advanced cities of the Kingdom of Italy. Edison's Kinetoscope permitted the individual peering through an eye-piece to view moving images and represented the final stage of an infinite series of experiments which grew more intensive around the end of the nineteenth century. The first projection on a screen was made using the mysterious Kinephotograph, which turned out to be Robert William Paul's theatrograph. Paul had, in fact, adapted films shot by Edison for the Kinetoscope to his own device, and showed his own films, as well. Next came the otherwise unidentified Kinematograph, perhaps a Pathé or a Joly and Normandie machine or a Démeny chronophotograph. In any case, it was one of the numerous machines constructed to exploit the success of Lumière's Cinematograph in the hope of rivaling it. Its program included views and sights probably taken from Pirou, Léar, Pathé and Méliès. And, finally, there was Lumière, who achieved great success with audiences and won open from the press for the technical perfection of his machine. The essay concludes with an identikit of audiences.

Seeing and Hearing: from Pre-historic Times to the Contemporary Era

The hominid used few gestures and few modulated sounds to communicate on an elementary level. From those remote ages there has been a continuous, although not linear, development in societal organization and production and in interpersonal relations, and a proliferation of internal and external relations, both group and individual, leading to the establishment of modern audiovisual language. The communications media have played and continue to play a pivotal role in this complex process as diffusor and multipliers of culture. For this reason, they must be counted among the causes and effects of social transformations and of the different relationships man has established and will continue to establish with society and with nature. A long struggle has been waged to spread the techniques necessary for reading and writting in order to wipe out the scourge of illiteracy. In contemporary post-industrial society, however, we can observe a certain indifference to the new "illiteracy" arising from the virtually total ignorance of the complex know-how required to employ and to "read" audiovisual language. The individual creator does not exist in this process, precisely because the use of this language requires specialized skills and capabilities and various talents that only a newly incarnate Leonardo da Vinci might possess. The

free market economy has always generated significant changes in the cultural and artistic production process, limiting freedom of expression; but today this economy tends to swallow up this process almost whole. In modern society know-ledge has become the key production factor, so it follows that the struggle to gain power has come to revolve around it.

The Rediscovery of Black and White

At a time when color is being applied in photography and in cinema with heavy-handed materialism, we are able to witness the recovery of black and white. Perhaps it is only a passing fancy or a snobbish revival, but it is also an event that has grown out of contingent and decisive factors. The paramount factor is television. Transmitting an abundance, perhaps an overabundance, of films, it has permitted its audience to rediscover black and white. This marks a special discovery for the younger generations, who are accustomed to the often glowing and inexpressive color of films and photographs. The best directors use black and white for exquisitely expressive ends and return to the original language of cinema and photography: *Zelig, Manhattan Stardust Memories* by Woody Allen; *Veronika Voss* by Rainer Werner Fassbinder, *Sheer Madness* by Margareth von Trotta, *The State of Things* and *In the Course of Time* by Wim Wenders, and *Rumble Fish* by Francis Ford Coppola, just to name most outstanding examples.

Urbino: The Uncertainty of the Text

Topic of an international conference on cinema and audiovisual studies, the uncertainty of the text is the symptom of a process now deeply affecting certain mechanisms of entertainment communications and practices. In recent years the film has been losing its integrity and is losing its very identity, its "textual essence". This is chiefly the result of the double destination of certain films: the movie screen and the television screen. This leads to double versions and allows mini-series to proliferate. To fit into broadcast schedules, this process also forces films to be broken up into episodes. This process is also the result of re-editions, corrections and additions to a film for distribution purposes, in order to reconstruct texts far longer than the ones an audience may be familiar with, and in order to create series projects. Confronted with the new characteristics of the objects to be examined, how is the critic to act? And what in the place of the spectator, seen in his capacity as a responsible "consumer"?

The Film Archives: *Terra di nessuno* by Mario Baffico

The author proves that the original story of Mario Baffico's film *Terra di nessuno* (No Man's Land, 1938-39), although inspired by two of Luigi Pirandello's novellas, was not the work of the great Sicilian novelist and playwright, but of his son, Stefano, whose pen name was Stefano Landi. The author describes the vicissitudes that led to realization of the film. Obstructed by Fascist censorship for its social themes, the project was approved by Mussolini, who promised to exploit Pirandello's name for political ends, as he had already done with *Acciaio* (Steel, 1932-33). The film tells the story of Pietro, an emigrant who, having come back to Sicily, builds a refreshment stand near a spring, on a mule-track that crosses a vast and deserted stretch of land, thought to belong to no one. A hamlet grows up around it and the tiny community must wage terrible struggles to have a cemetery. They are opposed by the rich men of the zone, who show up only to reaffirm their property rights to the land the community has made fertile.

BIANCO E NERO: GLI ARRETRATI

Fascicolo n. 1/1983

SAGGI: *La formazione artistica degli attori del cinema muto italiano,* di Claudio Camerini. - *Matuszewski e Marinescu: due pionieri del cinema,* di Virgilio Tosi. - *La figurazione nel cinema americano, tra fotografia e arte,* di Giuseppe Turroni. - *La sala cinematografica come dispositivo spettacolare,* di Lodovico Stefanoni. - *Movimenti oculari e percezione di sequenze filmiche,* di Alberto Angelini, Elio Pasquali. — NOTE: *Freedonia: indagini sul territorio,* di Guido Fink. - *Il cinema armeno,* di Roberto Ellero. - *C'era una volta la Warner,* di Claver Salizzato. — CORSIVI: *Il nuovo Istituto Luce,* a cura di Enrico Magrelli. - *Il lungo sonno del cortometraggio,* di g.z. — FILM: *La notte di San Lorenzo: la favola e la storia,* di Bruno Torri. - *Identificazione di una donna: prima ipotesi per la definizione dello stile,* di Lorenzo Cuccu. — LIBRI: *Per una storia del cinema italiano,* di Pietro Pintus. - *Schede,* a cura di Guido Cincotti. — CRONACHE DEL C.S.C.: *Relazione del presidente al Consiglio di amministrazione dell'8 marzo 1982.* — SUMMARY.

Fascicolo n. 2/1983

SAGGI: *L'Italia di Zavattini,* di Giorgio Tinazzi. - *Appunti di lavoro per un saggio su Zavattini,* di Marco Vallora. - *Nel '38, Zavattini (per caso),* di Antonello Trombadori. - *"Miracolo a Milano" - Sceneggiatura desunta dalla moviola,* a cura di Angela Prudenzi. - *Per una filmografia di Cesare Zavattini,* a cura di Pier Luigi Raffaelli. - *Appunti per una bibliografia su Cesare Zavattini,* a cura di Mario d'Amico. — LIBRI: *Schede,* a cura di Guido Cincotti. — CRONACHE DEL C.S.C. — SUMMARY.

Fascicolo n. 3/1983

SAGGI: *Quando Zurlini parlava di/su Valerio Zurlini,* di Cesare Biarese. - *Il "modello" Spielberg-Lucas: reinventare il cinema,* di Claver Salizzato. - *Hong Kong: introduzione ai "generi",* di Marco Müller. - *Dal salotto al Soviet: il cinema russo prerivoluzionario,* di Giovanni Buttafava. - *Pasolini e la dialettica dell'irrealizzabile,* di Roberto Escobar. - *Come e perché l'obiettivo cinematografico,* di Mario Bernardo. — LIBRI: *La fabbrica dell'anima,* di Maurizio Grande. - *Schede,* a cura di Guido Cincotti. — CRONACHE DEL C.S.C. — SUMMARY.

Fascicolo n. 4/1983

SAGGI: *Gli anni della Cines. Inediti dai «Taccuini»,* di Emilio Cecchi. - *Nota frammentaria ai Cines graffiti di Emilio Cecchi,* di Gian Piero Brunetta. - *Jean Grémillon «l'uomo-tramite» tra due epoche del cinema francese,* di Piera Detassis. - *I trent'anni di Elio Petri,* di Aggeo Savioli. - *Il cinema ritrovato di Mikio Naruse,* di Luciano De Giusti. — NOTE: *Identificazione di un autore: Michelangelo Antonioni,* di a.p. — FILM: *E la nave va,* di Franco Pecori - *Prénom Carmen/C'est-à-dire 1+2+3=4,* di Giuseppe Ghigi. - *Nostalghia, Nostalghia...,* di Giovanni Buttafava. - *Die macht der Gefühle/Kluge ovvero la forza dei sentimenti,* di Giovanni Spagnoletti. — I FILM DELLA CINETECA: *"Christus" di Giulio Antamoro,* di Luciano Michetti Ricci. — LIBRI: *I signori della luce,* di Enrico Magrelli. - *Schede,* a cura di Guido Cincotti. — CRONACHE DEL C.S.C. — SUMMARY.

Fascicolo n. 1/1984

SAGGI: *Al cinema con Mario Pannunzio,* di Gino Visentini. - *Peter Kubelka, scultore del tempo,* di Stefano Masi. - *Cinema e tv fra teoria e didattica,* di Mario Arosio. - *Pubblicità d'autore ovvero Ulisse e l'Ombra,* di Marco Giusti. — NOTE: *Catania: l'Europa tenta di serrare le file,* di Paolo D'Agostini. - *Sorrento: il rischio ha pagato,* di Callisto Cosulich. - *Hollywood verso la televisione nell'America degli anni '50,* di Bruno Torri. — CORSIVI: *Renato Castellani: regista "inattuale?",* di Sergio Frosali. — FILM: *"Fanny e Alexander": il teatro intimo di Bergman,* di Pietro Pintus. — LIBRI: *Schede,* a cura di Guido Cincotti. — CRONACHE DEL C.S.C. — SUMMARY.

Fascicolo n. 2/1984

SAGGI: *Franco Solinas: il rigore dell'impegno,* di Pietro Pintus. - *La bella addormentata in camicia nera - La musica per film in Italia durante il fascismo (1930-1944),* di Ermanno Comuzio. - *I "nuovi" tedeschi fra mercato e cultura,* di Giovanni Spagnoletti. — CORSIVI: *Kaljo Kiisk, una voce dall'Estonia,* di Stefano Masi. - *La famiglia, un cinedilemma,* di Lietta Tornabuoni. — NOTE: *Genova: il cinema da rianimare,* di Fabio Gasparrini. — FILM: *"Ballando ballando": una ghirlanda caduta di sghimbescio,* di Marco Vallora. - *"Furyo": eros e rito nel passato che ritorna,* di Enrico Magrelli. - *"Tradimenti": la coscienza di una sconfitta,* di Gian Maria Guglielmino. — CINETECA: *"Porto" di Amleto Palermi ovvero gli infortuni della filologia,* di Guido Cincotti. — LIBRI: *Al cinema con Giacomo Debenedetti,* di Callisto Cosulich. - *Cavi, canali, reti,* di Mario Calzini. - *Schede,* a cura di Stefania Parigi e Angela Prudenzi. — CRONACHE DEL C.S.C. — NOTIZIE. — SUMMARY.

Fascicolo n. 3/1984

SAGGI: *Dossier Buñuel: Gli anagrammi del corpo di* ***Luis Buñuel,*** **di Piera Detassis. -** ***Dossier Buñuel: Quei*** *pallidi oggetti del desiderio,* di Paola Benigni. - *Franco Rossi: una biografia critica,* di Marco Leto. - *L'uomo, la natura, la patria nel cinema estone (1912-1947),* di Achille Frezzato. — CORSIVI: *Cannes 84: i margini stretti del cinema,* di Giuseppe Cereda. - *Suzuki e Kinoshita, le "rivelazioni" di Pesaro,* di Sauro Borelli. — NOTE: *Chianciano: il telefilm europeo affila le armi,* di Bruno Torri. — FILM: *"Enrico IV": la rinuncia alla metafora,* di Mauro Manciotti. — CINETECA: *"Jocelyn" di Léon Poirier,* di Riccardo Redi. — LIBRI: *353 passi nel delirio,* di Simona Argentieri. - *Nuove testimonianze sul film biografico,* di Pietro Pintus. - *Vienna come Nashville,* di Claudio Magris. - *Schede,* a cura di Stefania Parigi e Angela Prudenzi. — LA POSTA: *Citando citando,* di Furio Scarpelli. — CRONACHE DEL C.S.C. — NOTIZIE. — SUMMARY.

GREMESE EDITORE:
Via Virginia Agnelli, 88 - 00151 ROMA

BIANCO E NERO: DOVE TROVARLO

«Bianco e Nero» viene distribuito nelle seguenti librerie:

Piemonte

ALBA: Coop. La Torre
ALESSANDRIA: Bertolotti, Dimensioni, Gutenberg, Pampuro
ASTI: Borelli, Caldi Zappa
BIELLA: Del Viale, Giovannacci
BORGOSESIA: Corradini
BRA: Mellano
CUNEO: L'Ippogrifo, Moderna
NOVARA: La Talpa
TORINO: Artemide, Books Store, Campus, Celid, Claudiana, Coop- Cisl, Comunardi, Druetto, Feltrinelli, Fogola, Gambetta, Hellas, La Coupole, Moderna, Oolp. aut of, Paravia, Petrini, Spes, Stampatori Universitari, Vasquez, Zanaboni
PINEROLO: Elia Romano
VALENZA PO: Ricci
VERCELLI: Dialoghi

Val d'Aosta

AOSTA: Aubert
CHAMPOLUC: Livres et Music

Lombardia

BERGAMO: Bergamo Libri, Rinascita
BRESCIA: Rinascita
CREMONA: La Rateale
MANTOVA: Luxembourg
MILANO: Clued, Clup, Dello Spettacolo, Europa, Emporio Arconati, Feltrinelli, La Comune, Milano Libri, Tadino, Unicopli srl, Unicopli Cuem
PAVIA: L'Incontro
SUZZARA: Ulisse

Trentino Alto-Adige

TRENTO: Agostini

Veneto

BELLUNO: Mezzaterra
CONEGLIANO: Canova
FELTRE: Moderna
ODERZO: Becco Giallo
PADOVA: Calusca, Cappelli, Feltrinelli, Liviana, Lib. Marsilio, Progetto
TREVISO: Canova, Centro Servizi Bibl.
VENEZIA: Cafoscarina, Il Fontego, Lamarmora, Grosso, Rinascita
VICENZA: Traverso

Friuli Venezia-Giulia

MONFALCONE: Rinascita
TRIESTE: Moderna, Morgana, Italo Svevo
UDINE: Coop. Borgo Aquileia, Tarantola

Liguria

GENOVA: Athena, Feltrinelli, Liguria Libri, Sileno
IMPERIA: La Talpa
NOVI LIGURE: Aldus
RAPALLO: Del Mastro
SANREMO: Sanremo Libri
SESTRI LEVANTE: Omnia

Emilia-Romagna

BOLOGNA: Bolognina, CDF, Feltrinelli, Ingr. Libri, Minerva, Novissima, Nuova Edigross, Parolini, Zanichelli
CARPI: Coop. Rinascita
FAENZA: Incontro
FERRARA: Centro Controinformazione, Spazio Libri
FORLÌ: Foschi
MODENA: Coop. Rinascita, Galileo
PARMA: Feltrinelli, Pellacini Francesco
PIACENZA: Neruda
RAVENNA: Coop. Rinascita
REGGIO EMILIA: Cagossi e Bertoni, Del Teatro Dinasi, Nuova Rinascita, Vecchia Reggio
RIMINI: Caimi, La Moderna

Toscana

AREZZO: Pellegrini
EMPOLI: Rinascita, Semprepiovi
FIRENZE: Alfani, Del Porcellino, Feltrinelli, GPL, Int Seeber, Pellicini, Rinascita, Salimbeni, S. Marco, Uncini
FORTE DEI MARMI: Apolloni
LIVORNO: Belforte, Fiorenza
LUCCA: Baroni, Massoni, Mondadori per voi
MASSA: Gasperini
MONTECATINI: Vezzani
PISA: Goliardica, Vallerini
PISTOIA: Dello Studente
SESTO FIORENTINO: La Rinascita
SIENA: Feltrinelli
VIAREGGIO: Galleria del Libro

Marche

ANCONA: Fagnani Ideale, Fornasiero
ASCOLI PICENO: Rinascita
CIVITANOVA: Rinascita
JESI: Cattolica, Incontri
MACERATA: Piaggia Floriani
PESARO: Campus
SENIGALLIA: Emme, Sapere Nuovo
URBINO: Cueu, Goliardica Balestrieri

Umbria

FOLIGNO: Carnevali
ORVIETO: Fusari
PERUGIA: L'Altra, Le Muse, Simonelli
TERNI: Alterocca, Goldoni

Lazio

ROMA: Adria, Arde, Asterisco, Feltrinelli via Del Babuino, Feltrinelli via E. Orlando, Gremese, Leuto, Librars e Antiquaria, Micene, Mondoperaio, Paesi Nuovi, Rinascita, Rizzoli, Scienze e Lettere, Supermercato Messaggerie, Uscita
VITERBO: Etruria

Molise

BENEVENTO: Chiusolo, Coop. Nuovo Politecnico

Campania

AVELLINO: Petrozziello, Potlacht. 80
NAPOLI: De Simone, Democ. Sapere, Esposito, Federico Volante, Ferraro Fratelli, Guida Alfredo, Guida Mario, Guida Raffaele, Loffredo, Marotta, Minerva, NES
TORRE ANNUNZIATA: Sorrentino
TORRE DEL GRECO: Alfabeta

Calabria

CATANZARO: Villa
COSENZA: Universitas Domus
LAMEZIA TERME: Sagio Libri
NICASTRO: Minerva
VIBO VALENTIA: Mobilio

Sicilia

ACIREALE: Bonanno
CALTANISSETTA: Sciascia Paolo, Sciascia Salvatore
CAPO D'ORLANDO: Longo
CATANIA: Bonaccorso, La Cultura, Minerva, Nuova Cultura
MESSINA: Hobelix, Ospe
PALERMO: Flaccovio S.F., L'Aleph, La Nuova Presenza, Lib. Sciuti

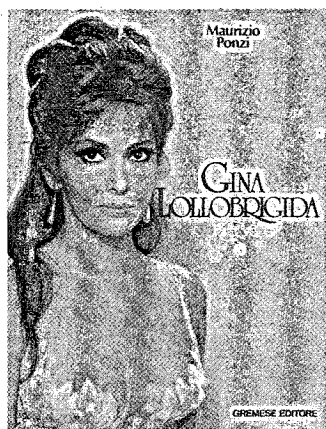
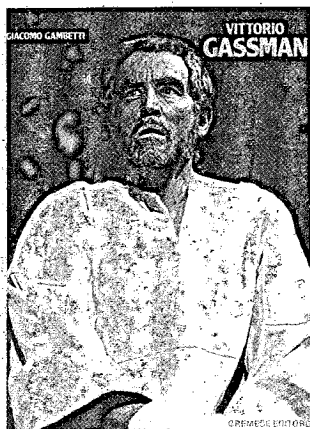
Sardegna

CAGLIARI: Biblos, Cuec, Il Bastione
NUORO: Coop. Novecento
SASSARI: Nonis Vittorio

Svizzera

LUGANO: La Talpa

LE STELLE FILANTI

Collana diretta da Claudio G. Fava e Orio Caldiron

L. 24.000

L. 24.000

L. 24.000

L. 30.000

NOVITÀ

L. 24.000

L. 25.000

L. 24.000

L. 30.000

L. 30.000

Nella stessa collana:

ISA MIRANDA (L.24.000)
ALIDA VALLI (L. 24.000)
TOTÒ (L. 28.000)
DARIO FO (L. 22.000)

NINO MANFREDI (L. 24.000)
UGO TOGNAZZI (L. 24.000)
CLARK GABLE (L. 24.000)
ELVIS PRESLEY (L. 24.000)

ALBERTO SORDI (L. 24.000)
MARCELLO MASTROIANNI (L. 24.000)
JOHN WAYNE (L. 24.000)
BRIGITTE BARDOT (L. 24.000)